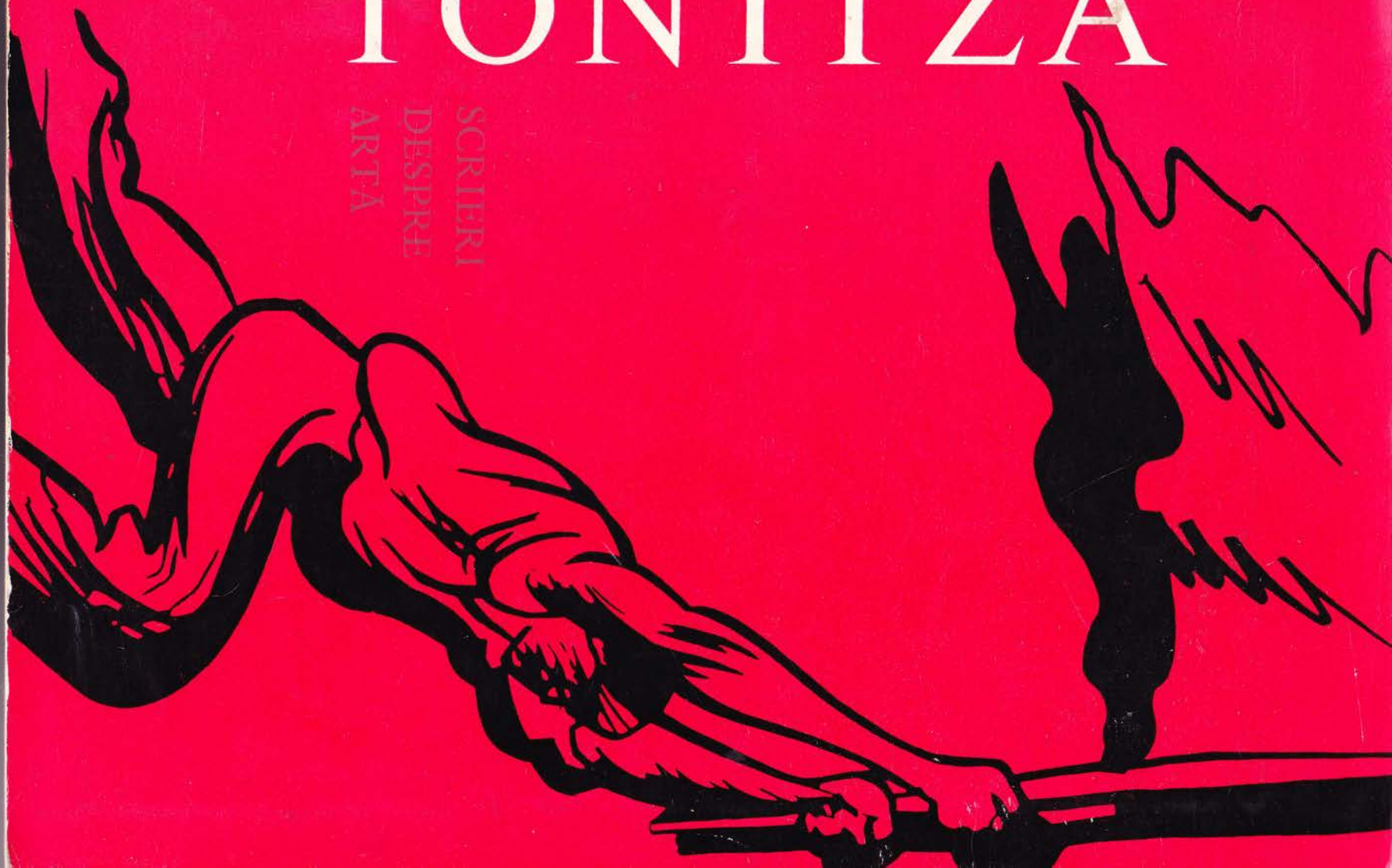
TONITZA

SCRIERI
DESPRE
ARTĂ



Nicolae Tonitza (foto 1926)

N. TONITZA

SCRIERI DESPRE ARTĂ

Cuvînt înainte
de TUDOR ARGHEZI

Culegere de texte, cu adnotări şi o prefaţă
de RAUL ŞORBAN

Ediţia a II-a

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1964

CUVÎNT ÎNAINTE

Iată că nici azi, la ani 20 de la dispariția lui, nu-mi vine să cred — penibil cuvînt! — că artistul luminii ar fi murit. Parcă ceva îmi șoptește că într-o zi, pe seară, la un colț de stradă, subt un felinar, sau într-o gară dintre Carpați și Alpi, mă întîlnesc cu el... Parcă-l și aștept cu naivitatea și speranța celor ce n-au aflat că pe pămîntul nostru cu prea multe cimitire pauza vieții și bucuriile ei sînt ireversibile definitiv.

Tonitza nu mai e un nume cu pronume. Aș zice că el e un cuvînt activ complex concentrat; mare în toate componentele lui, vocație, inimă, har, excepțional orchestrate. Pensula lui suavă spune, gîndește și cîntă... I-am ascultat de mai multe ori, emoționat, sunetul de harpă al unui intelect cu vibrații și rezonanțe multiple. Artistului nu-i era streină nici o problemă a timpului trăit, suferind atît cu nedreptățile sociale, ca un revoluționar, cît și cu problemele personale de expresie și adevăr pictural.

Vizitîndu-l odată acasă i-am descoperit un peizaj necunoscut al gingașei lui sensibilități. L-am găsit în atelier, în fața trepiedului de reazăm al șasiului, împresurat de sumedenii de păsăruici multicolore ciripindu-i pe umeri și scule, fiecare în glasul ei de cîmp și pădure; copilele minuscule ale delicatei lui inspirații. Le chema, veneau. Îl cunoșteau ca pe un frate mare. Ele știau că-i zboară sufletul o dată cu ele.

Neobișnuit de cele mai multe ori, paralel cu pensula, Tonitza cultiva cu o impresionantă luciditate și condeiul de scriitor autentic. În volumul de față cititorul face cunoștință cu un aspect puțin știut al bogatei lui personalități literare.

Meștere Tonitza, te așteaptă toate păsărelele și liliacul candid al primăverii. De ce întîrziezi?

TUDOR ARGHEZI

PREFAȚĂ

Culegerea de față își propune să restabilească un adevăr istoric: Nicolae Tonitza, critic de artă, a lăsat o moștenire echivalentă cu opera lui de pictor și pătrunsă de același spirit militant care se exprimă în grafica lui. Gîndirea estetică a lui Tonitza reprezintă o contribuție valoroasă la apărarea tradițiilor realismului în arta românească și la promovarea unei creații angajate în serviciul cauzei nobile a eliberării omului.

Cultura burgheză și reprezentanții ei au ascuns sau au bagatelizat acest aspect al activității pictorului. Prin publicarea culegerii de față se face, așadar, un act de dreptate atît în privința stabilirii locului ce i se cuvine lui Tonitza în lupta de idei a secolului, cît și în privința dezvăluirii unei critici de artă, consecvent realistă și pătrunsă de un pasionat umanism militant.

Relațiile dintre Tonitza și societatea burghezo-moșierească apar clar nu numai în opera sa picturală, grafică și literară, ci și direct, în documente care privesc ultimii ani ai vieții sale. Astfel, la 22 iunie 1939, Ministerul Educației Naționale îl anunță printr-o adresă oficială pe *profesorul* N. Tonitza că l-a concediat — « din cauza boalei ». *

Cu legală și politicoasă ipocrizie, continuatorul artei novatoare a lui Luchian a fost « *abandonat în sînul descărnat al mizeriei pentru ca* — așa cum prevăzuse el cu cîțiva ani înainte — *să i se grăbească încrucișarea pe piept a mîinilor reci și albe* ».

Actul oficialității burghezo-moșierești lipsindu-l pe pictorul grav bolnav de ultima resursă, consemnează crima înfăptuită. Și astfel, numele lui Tonitza se adaugă la șirul lung al talentelor și geniilor românești stinse înainte de vreme din cauza ostilității și prigoanei claselor stăpînitoare: Bălcescu, mort în exil la treizeci și trei de ani, Eminescu, sfîrșit în culmea puterii creatoare, Luchian îndurînd lipsuri și suferințe supraomenești...

Tonitza plătea cu viața și cu flacăra talentului său îndrăzneala de a fi scris, cu treizeci de ani în urmă și apoi mereu în același sens, împotriva societății burgheze,

---

* Cu adresa nr. 122 772 din 22.VI.1939.

care « *. . . are un nemărginit dispreț pentru toate manifestațiile spirituale libere ce pot dăuna sau numai nu sînt în măsură să contribuie cu nimic la întărirea regimului capitalist* ».

★

Pictor realist — care în momentul culminant al creației sale se apropiase de mișcarea muncitorească —, N. Tonitza a gîndit adînc asupra problemelor de artă. Funcția socială a artei, mesajul uman al artistului, tematica și limbajul picturii — i-au fost probleme de căpătîi de la începutul activității și pînă la stingerea minții lui iscoditoare, preocupată neîncetat de întrebările iscate din însuși procesul de creație: « *. . . Caut, caut, caut, cu încordare* », — îi mărturisea lui Gala Galaction într-o convorbire din 1921.

Frămîntat de problemele epocii, Tonitza încerca să transforme pictura în ceea ce numea el un « document plastic ». Urmînd linia de inovație a lui Luchian, el era însuflețit, în același timp, de idealul picturii monumentale, destinată să încînte și să educe masele și de exemplul lui Băncilă care « *revoltat ca cetățean de nedreptatea și mizeria ce dăinuiesc încă în societatea noastră — a voit, și a impus să ilustreze această revoltă a lui, prin linii, culori și lumină* ».

Năzuind și el la un « *realism vizionar* » — realism ce « *strigă pe tot întinsul panoului, revolta unui suflet sensibil* », Tonitza devine, în numeroase opere, acuzatorul plin de mînie al societății capitaliste, « artist-cetățean » în înțelesul dat acestui titlu de Gherea.

Grafician neîntrecut în exprimarea unui conținut revoluționar, colorist strălucit, realizînd în pictură echivalentul sclipitoarei armonii a ceramicii și artei populare, preocupat să redea nobila fizionomie morală a celor « umiliți și obidiți », artist protestatar, apropiat de lucrătorii orașelor și călăuzit de o viziune umanistă, caldă, duioasă, adeseori umbrită de tristețe, dar pătrunsă și de revoltă, N. Tonitza a lăsat o operă încă departe de a fi cunoscută și valorificată integral.

El a rămas devotat lumii oamenilor simpli și atunci cînd, sub presiunea neiertătoare a unei societăți în care arta devine « marfă » — cum spunea Eminescu —, abandonase tematica socială propriu-zisă. Cu un penel sensibil, a așternut pe pînză, în culori învăluite în duioșie și tristețe, neuitate portrete de copii sau naturi moarte, nuduri de o puritate și castitate uimitoare sau, mai tîrziu, peisajul sclipitor al Dobrogei, figuri de lipoveni, tătari, țărani și țărance, tulburători clovni și florile încărcate cu emoționante mesaje lirice. Dar strălucirea coloristică a tablourilor nu va putea ascunde îngustarea tematicii și slăbirea caracterului militant al artei sale. Revolta s-a preschimbat în tristețe — și accentele protestatare și bărbătești nu mai însoțesc durerea sinceră a artistului plecat asupra mîhnirii ce mijește în ochii nevinovați ai copilului, asupra fețelor brăzdate de suferință ale țărancelor, asupra neliniștii înspăimîntate a unui trup feciorelnic sau asupra unei flori, însingurate în frumusețea ei. Înainte de a-l fi zdrobit trupește, societatea burgheză i-a frînt cutezanța.

Cu toată resemnata sa retragere în subiectivitate, Tonitza a refuzat însă și în pînzele mai tîrzii lumea burgheză, cu deosebirea că negarea vieții capitaliste a îmbrăcat în aceste tablouri limbajul izolării îndurerate. Acest refuz se desprinde din lucrările lui, chiar cînd conținutul lor devine liric intimist și expresia cifrată.

« *Optimism, bunăvoință, grație de fericire ! De unde să le iau !? Din această lume suptă de nevoi și de suferințe, trențăroasă și desculță, ai cărei fii sîntem, sau din acea lume parvenită, ridiculă și jignitoare, care ne sfarmă sub carteluri economice, sub combinații politice și sub roțile automobilelor?. . .* »

În comparație cu grafica sa revoluționară, curajoasă și luptătoare, refugiul în lirism reprezintă evident o scădere, răscumpărată, întrucîtva, prin faptul că și în această fază a creației, Tonitza — în opera căruia răsunase totdeauna ecoul unui lirism autobiografic — rămăsese credincios devizei sale: « *Artistul e născut om* ». Tristețea din ochii copiilor pictați de el, iubirea, plină de compătimire, cu care zugrăvise chipul bărbatului sau femeii din popor, deslușind virtuțile și demnitatea lor umilită, transfigurarea lucrurilor din ambianța oamenilor simpli și înălțarea lor la imagini picturale emoționante — o floare, un interior, un colț de natură — păstrează o semnificație pozitivă, protestatară în opera artistului, care s-a împotrivit întotdeauna și cu consecvență să aducă pe pînză figura burghezului detestat sau să accepte felul de a vedea și de a trăi al acestuia.

*

Se întîmplă, uneori, ca anecdotica vieții unui om — vehiculată chiar de contemporani — să-i falsifice, pînă la deformare, trăsăturile reale, definitorii.

Astfel, Tonitza a fost adesea prezentat ca un « boem » sau un « original », cu accentul de ușor dispreț și de iertătoare condescendență, care însoțea, în lumea burgheză, aceste calificative.

Or, faptele vieții lui ni-l arată în altă lumină. Privite prin prisma acestor fapte, manifestările stigmatizate sentențios de unii ca « apucătură de boem » sau « extravaganță de original » se dovedesc împotriviri față de traiul mărginit, fățarnic- și înjositor al filistinului burghez.

Dacă în viața plină de contradicții, frămîntări și căutări înfrigurate a lui Tonitza există o permanență, aceasta este, fără îndoială, respingerea categorică a modului de a vedea, de a simți și de a trăi al burgheziei. Așa-numita lui « boemă » își vădește deosebit de limpede sensul protestatar, pusă în cumpănă cu disciplina urmărită în munca de atelier, cu seriozitatea, temeinicia și conștiinciozitatea operei în care artistul și omul se oglindesc în egală măsură. În toate etapele vieții sale, l-a caracterizat cultivarea celor mai înalte cerințe ale eticii profesionale; a îndurat lipsuri, a încercat să se izoleze în « boema » lui, dar nu a acceptat să celebreze în nici o împrejurare orînduirea burghezo-moșierească, și în plină ascensiune a fascismului a găsit tăria să-și afirme credința în « triumful omeniei ».

Tonitza a respins cu hotărîre fascismul și a combătut, cu nesecată vervă și usturător sarcasm, ideologia, antiumană a acestuia: atițarea la război, ura față de om, șovinismul, încercările de a reînvia formele perimate și obscure ale artei mistice...

Frămîntările lui Tonitza, care a trăit din plin drama artistului în societatea capitalistă, s-au oglindit nu numai în opera sa plastică, ci, deopotrivă de adînc și plin de simțul răspunderii, și în scrierile sale.

Nu cunoaștem artist plastic romîn care să fi gîndit cu mai multă pasiune și, în același timp, cu mai multă luciditate, asupra propriei sale creații și asupra operei înaintașilor și contemporanilor săi.

Fie că îmbracă haina sobră a studiului, fie că e formulată în stilul viu al cronicarului sau recurge la diverse forme literare, de la parabolă pînă la satiră, în gîndirea estetică, în reflecțiile sale asupra picturii revin, cu insistență semnificativă, cîteva teme caracteristice, dominante.

Ca orice artist legat de frămîntările maselor, Tonitza a fost preocupat mereu, de-a lungul întregii sale activități, de rolul social al artei. Interesul pentru problema funcției sociale a picturii constituie reflectarea, în conștiința artistului, a luptelor

sociale, încercarea de a găsi răspuns la ele în propriul său domeniu de activitate. În această preocupare se manifestă strînsa dependență a activității lui Tonitza de problemele contemporaneității.

Puțini artiști ai vremii erau atît de conștienți ca el de « *îngrozitoarea robie a artei moderne* ».

« *Subjugarea artei* — scria el în 1919 — *la interesele imediate ale claselor dominante, nu este un lucru nou* ».

Tonitza descoperă de-a lungul întregii istorii a societății împărțite în clase antagoniste, tendința exploatatorilor de-a transforma arta într-un mijloc « *pentru glorificarea armatelor și a tuturor acțiunilor de jaf și agresiune... pentru întărirea puterii celor ce stăpîneau milioanele de robi* ». În societatea capitalistă, spune el, arta « *suferă aceeași umilire* ».

« *Artistul modern este sclavul cumpărătorului, către care trebuie să se adreseze ca să-și vîndă produsul muncii sale* ». « *Cine este acel cumpărător?* » — se întreabă pictorul. Răspunsul este clar și fără echivoc: « *Îl cunoaștem cu toții: capitalistul. El a monopolizat totul, și comerț, și industrie, și artă. El este astăzi stăpînitorul nostru... Aceasta este îngrozitoarea robie a artei moderne* ».

Evoluția picturii lui N. Tonitza, la rîndul ei, n-a putut ocoli efectele acestei îngrozitoare « *robii a artei moderne* ».

În scris, el a continuat însă, neîntrerupt, să-și exprime protestul energic împotriva artei îngenuncheate, năzuind spre o lume nouă — cea socialistă, în care « *arta va fi pusă la adăpostul oricăror concesiuni și traficări* ».

Nădăjduia că « *societatea de mîine, care va fi societatea muncii pentru toți și a libertății pentru toți, va ști să aducă o îndreptare înțeleaptă acestei stări de lucruri rușinoase* ».

Și acest criteriu social — chiar dacă nu a reușit să-i înțeleagă și să-i adîncească rădăcinile de clasă — l-a ajutat pe Tonitza să se mențină, cu toate contradicțiile picturii lui, pe linia nobilă a unei arte puse în serviciul înălțării și eliberării omului.

Poziția anticapitalistă și idealul unei arte pătrunse de încredere și dragoste față de umanitatea celor mulți constituie prima și cea mai însemnată caracteristică a concepției artistice a lui Tonitza.

Profesiunea de credință realistă constituie a doua idee conducătoare a scrierilor lui.

Tonitza se definise, în amintita convorbire cu Gala Galaction, ca un căutător în artă. « *Elementele universului* — scria el — *urăsc încremenirea. Arta o urăște și ea. O statornicire a ei înseamnă renunțarea la desăvîrșire — înseamnă moartea* ». Mereu preocupat de perfecționarea limbajului pictural, de îmbogățirea și înnoirea mijloacelor de exprimare, de desăvîrșirea tehnicii de creație, Tonitza a respins, de pe pozițiile metodei realiste de creație, falsele inovații ale artei decadente.

Deși într-o terminologie lipsită uneori de precizie, Tonitza face totuși o distincție hotărîtă între « *realismul vizionar* » al lui Șirato de exemplu, sau « *realismul îmbinat cu romantism* » al lui Băncilă, pe care le prețuiește, și « *realismul plat* » prin care înțelegea naturalismul. Naturalismului îi reproșează descompunerea realității complexe — « caleidoscopale » — în fenomene izolate, rupte din relațiile multiple și schimbătoare. Naturalismul nu reușește să vadă tipicul, evenimentul caracteristic, împotmolindu-se în descrierea statică a suprafeței, a aparenței exterioare a lucrurilor. Idolatrizînd « faptul pur », naturalismul pierde esențialul: omul, atitudinea lui, gîndul și emoția care, ele singure, dau valoare artei. Naturalismul descompune realitatea. Adevărata pictură, cea realistă, redă lumea în plenitudinea ei și

prin prisma viziunii artistului, care o prezintă în ceea ce ea are esențial, în raporturile ei cu destinul omului.

Ce înseamnă a crea? — se întreba Tonitza încă în tinerețe. « *A crea* — răspundea el — *înseamnă a lua din lumea ce ne înconjoară, din lumea materială sau din lumea morală, elemente disparate, și a le sistematiza apoi, a le lega la un loc, făcînd un ce întreg și logic. Dacă acest lucru nu e scăldat în acel duh de viață, rupt din însuși sufletul artistului, „creația" nu e operă de artă* ».

E adevărat că, lipsită de suportul teoriei materialiste a reflectării, concepția lui este umbrită de unele neclarități. Nu se poate contesta, însă, că Tonitza a surprins cîteva din datele hotărîtoare ale problemei.

Creația reproduce « *lumea materială* » (natura) și « *lumea morală* » (societatea) împreună cu atitudinile specifice omului. « *Elementele disparate* » nu trebuie reproduse ca atare, cum face naturalismul, ci « *sistematizate* », deci ierarhizînd fenomenele după însemnătatea și caracterul lor reprezentativ, creînd « *un ce întreg și logic (adică: coerent)* ». Această « *sistematizare* » înseamnă, fără îndoială, relevarea trăsăturilor esențiale, tipice, în lumina unui ideal, estetic și social deopotrivă.

Ceea ce dă « *duh de viață* » operei, este « *sufletul artistului* », adică atitudinea lui față de realitatea reprodusă, « *sistematizată* », exprimînd ideea artistică a lucrării.

Tonitza mai mult simte, decît concepe, esența reflectorie a artei. Însă această intuire a naturii adevărate a artei stă la baza întregii sale concepții.

Ideea că pictura este mijloc de comunicare expresivă a unui mesaj desprins din concepția artistului asupra realității contemporane — revine mereu în scrierile sale.

În cronica închinată expoziției lui Iser (1920), el formulase foarte clar înțelegerea artei ca expresie a contemporaneității, ca reflectare a epocii. Întreaga schimbare intervenită în viziunea picturală este determinată — spune el — de transformările vieții sociale: « *Artistul modern, spre deosebire de cel din trecut, este scriitorul unei lumi ce se prăvale într-o vertiginoasă și necontenită frămîntare, o lume mult mai vastă și mai complexă decît lumea pe care au contemplat-o înaintașii noștri. De aceea, în locul liniștii de odinioară, artistul modern pune mai multă înfrigurare... mult mai multă încordare de voință în surprinderea și redarea acestui fantastic caleidoscop al lumii actuale. Și cum aspectele ce i se prezintă și îl preocupă sînt infinite, el le cuprinde într-o privire repede, de ansamblu (care totuși nu exclude detaliul expresiv și caracteristic), traducîndu-le în forme cît mai simple, mai limpezi, mai cuprinzătoare, mai sintetice* ».

Pornind de la această înțelegere a caracterului reflectoriu, istoric și social determinat, al viziunii picturale, Tonitza susține categoric principiul realist al subordonării formei față de conținut.

« *Culoarea e în funcție de ceea ce vrei să exprimi* » — scrie Tonitza împotriva impresionismului, care consideră lumea drept un raport de valori de lumină și de suprafețe colorate, raport în care omul, redus la simplu element cromatic, dispare în oceanul impresiilor nestatornice. În același timp însă, el nu uită să remarce aportul valabil al impresionismului — pictura în lumina solară, firească, apropiată de viață, capabilă să reproducă natura mai veridic, cu prospețime și expresivitate sporită. Dar pentru el inovația tehnică are valabilitate numai dacă este integrată, ca mijloc de expresie subordonat, într-o metodă de creație realistă.

Veștejind pervertirea gustului în societatea capitalistă, unde masele sînt lipsite de educație artistică *, Tonitza nu putea consimți la caracterul ezoteric, inaccesibil

* « Societatea sub forma ei actuală, nu are nici un interes să facă educația mulțimii, ci dimpotrivă » (1919).

și în consecință neartistic al limbajului picturii abstracte. Credincios idealului realist al artei capabile să emoționeze, să comunice un vibrant mesaj uman, într-o formă desăvîrșită, dar în același timp accesibilă, el scria: « *Povestea, în artă, e veșnic aceeași: marii creatori — vorbim de creatorii care rămîn — au avut groază de extravaganțele tehnice și de atitudini cu orice preț inovatoare. Au fost totdeauna firești și simpli.* »

Pe temeiul acestei nestrămutate fidelități față de idealul realist al artei « *firești și simple* », demască el caracterul antirealist, deci « *fals* », « *mincinos* », « *nesincer* », al academismului, ca încercare diversionistă de a elimina din artă pulsația, freamătul, prospețimea, frămîntările și frumusețea vieții. Academismul impune realității scheme și norme compoziționale apărute ca expresie a unei alte realități sociale, a unei alte concepții și viziuni picturale. Arta care-și pierde contactul cu epoca, cu conținutul nou al contemporaneității, devine purtătorul celor mai odioase concepții, « *minciună artistică* » pusă în slujba înjosirii, umilirii și exploatării lumii muncitoare.

★

La sfîrșitul scurtei sale vieți — născut în 1886, Tonitza a murit la numai cincizeci și patru de ani, în 1940 —, pictorul se pregătise să adune în volum scrierile sale despre artă.

Artist lucid, urmărind cu înfrigurare dezlegarea teoretică și practică a problemelor pe care le punea propria sa creație și dezvoltarea picturii în general, Nicolae Tonitza a lăsat un document de neistovită actualitate și de o deosebită valoare documentară asupra evoluției artelor în Romînia. Conștient de însemnătatea operei sale publicistice, care se leagă de trei decenii din istoria culturală a țării noastre (1908—1938), el nutrea intens dorința să o strîngă și să o tipărească în volum. Realizarea acestei intenții a fost, bineînțeles, cu neputință în condițiile societății burghezo-moșierești, împotriva căreia se îndrepta revolta și disprețul său de artist realist și de militant pentru progresul social. A început, totuși, să dactilografieze textele, și chiar să le revadă. Datorită unor cauze obiective, independente de voința familiei pictorului, aceste texte nu ne-au parvenit decît fragmentar. Dar, din mărturia lor reiese că Tonitza începuse să remanieze textul articolelor selecționate pentru volum. Într-adevăr, notate uneori în grabă, în atmosfera agitată a redacțiilor, improprie reculegerii laborioase, multe în perioada cînd Tonitza fusese obligat să facă gazetărie profesională, scrierile lui cuprind adesea repetiții sau reluări inevitabile care ar fi dispărut la redactarea în volum.

Culegerea de față cuprinde numai o parte din activitatea publicistică a lui Tonitza. Materialul a fost ales din vreo șase sute de titluri, identificate în revistele și ziarele la care, fie ocazional, fie cu regularitate, colaborase pictorul. S-a urmărit ca imaginea de ansamblu să redea, în această formă concentrată, esențialul gîndirii artistice a lui Tonitza. De aceea s-au evitat, pe cît posibil, repetările. În același timp s-a căutat ca Tonitza — gîndul lui și crezul lui artistic — să fie nealterat în această culegere; cu limitele și contradicțiile care-l caracterizează, dar și cu meritele lui nepieritoare.

Gruparea articolelor pe capitole, notele și adnotările care însoțesc textul încearcă să contribuie la sistematizarea ideilor lui Tonitza.

Alegerea textelor a fost destul de anevoioasă. Fiecare scriere a artistului aduce o idee interesantă, o observație plină de miez sau o adîncire a concepției sale realiste. Culegerea cuprinde abia o a zecea parte din scrierile ce le-am putut identifica, iar moștenirea literară a pictorului nu e epuizată nici de ansamblul articolelor și studiilor cunoscute de noi. După repetate operații de selecționare în decursul a

N. Tonitza — *Katiuşa lipoveanca*

N. Tonitza — *Tinculeana*

cîțiva ani, ne-am oprit asupra versiunii actuale cu sentimentul dureros că ea nu este întreagă, dar cu convingerea că, totuși, va putea oferi cititorului o orientare asupra gîndirii artistice a lui Tonitza.

Indicarea marilor teme ale concepției sale despre artă nu poate oferi decît cîteva jaloane, sumar și schematic înfățișate, asupra reflecțiilor pătrunzătoare, originale, prin care pictorul, judecînd arta contemporanilor săi, se definea pe sine însuși.

Meritul istoric incontestabil al scrierilor lui Tonitza despre pictură constă în apărarea și dezvoltarea tradițiilor realiste ale artei romînești, întregită de o hotărîtă și neșovăitoare demascare a diversiunilor antirealiste patronate de clasele exploatatoare. Actualitatea lor stă în pledoaria pasionată pentru o artă care asimilează măiestria elaborată prin căutările a zeci și zeci de generații, care știe să emoționeze, să revolte, să mobilizeze, să educe, iar o dată cu statornicirea socialismului în lume «*își va lua zborul către orizonturile largi și senine, către care de mii de ani sufletul artistului tinde necontenit*».

RAUL ȘORBAN

BIOGRAFICE*

* Acest capitol cuprinde scrieri şi documente cu caracter biografic:
I. Fragmente biografice redactate de Nicolae Tonitza, sau publicate de alţii în timpul vieţii lui;
II. Scrisori;
III. Extrase din lucrări literare care au un vădit caracter de mărturie autobiografică.

I

Note autobiografice (1927)
« N. N. Tonitza despre arta lui » (1927)
Expoziția N. Tonitza — autocritică (1921)
În atelierul lui Tonitza (1921)
Din « Scrisorile unui pictor » (1923)
Amintiri din tinerețe (1938)

II

În căutare de lucru (1931)
Scrisoare către Mihail Sadoveanu (1927)
În anii întunericului (1937)
Trei scrisori inedite (1938—1939)

III

Foamea (1920)
Experții (1927)
Ploșnițele (1927)

I

NOTE AUTOBIOGRAFICE [1]

— Sînt născut în oraşul Bîrlad, în anul 1886, luna aprilie, în 13. Tatăl meu era un negustor de manufactură. Bunicul, după tată, despre care nu-mi amintesc, avea răzăşie cu podgorii bătrîne, în comuna Ciureşti din judeţul Tutova [2]. Îmi aduc tare bine aminte însă de bunicul după mamă. Purta mustaţa tunsă, antireu, şapcă şi brîu de mătase şi avea o îndeletnicire, care pe mine mă fermeca nespus; o îndeletnicire dispărută astăzi. Bunicul era, anume, meşter de veşminte de mare sărbătoare, odăjdii rare, cum nu se mai îmbracă în zilele noastre şi pe care le broda, cu mîna lui, în desenuri bătrîneşti ample şi severe, slujindu-se pentru aceasta de fire de mătase colorate, de fire de aur şi de argint. Am necontenit regretul că n-am cunoscut mai de aproape pe bătrînul acesta şi mai îndelungă vreme. Cînd a murit el, eu n-aveam încă împliniţi trei ani.

Şi totuşi imaginea lui trăieşte în mine, călăuzindu-mă în toate eforturile mele [3].

Cum am început să pictez

— Am început să desenez la vîrsta cînd încep să deseneze toţi copiii, fără deosebire, adică la vîrsta cînd prinzi a sta « copăcel » şi poţi ţine, în degetele micuţe şi neastîmpărate, o aşchie de cărbune sau un bulgăraş de cretă. Uşile, duşumelele, prostirile pe paturi, pereţii, feţele de mese, au fost primele mele materiale, pe lîngă cretă şi cărbune [4].

Cea dintîi cutie cu vopsele, căpătată de la un unchi al meu — cu sprijinul şi cu dragostea căruia am putut să-mi fac mai tîrziu studiile — am avut-o pe la vreo zece-unsprezece ani [5], iar cel dintîi profesor al meu de pictură a fost bătrînul maestru de desen de la liceul «Codreanu» din Bîrlad, anume Vasile Grassu, care m-a supravegheat într-un exerciţiu de începere, dîndu-mi să transcriu în culori un basorelief, de ghips, reprezentînd, firește, pe împăratul Traian. Al doilea exerciţiu l-am executat sub propria mea conducere, direct după natură: o hudiţă, încadrată de case mărunte, care se termina

în fund cu o punte de lemn ce trecea peste gîrlița tîrgului, numită, nu știu pentru ce, Cacaina. În peisajul acesta, scăldat într-o lumină mohorîtă de toamnă umedă, fumul de la coșurile caselor, ce se tîra greoi, ca șarpele, izbi deosebit de cutremurător fantezia mea de copil. Bineînțeles, nu l-am putut traduce în vopsele, deși, înainte de a începe, mi se părea întreprinderea tare ușoară. A fost primul meu insucces — și prima mea trezire dureroasă din încîntarea pe care orice copil o pune în oricare din faptele sale.

Îmi era dragă școala — vreau să spun cunoașterea —, dar mă înspăimîntau profesorii cu mutrele lor înfricoșate.

Două obiecte mi-au fost, de la început, nesuferite: caligrafia și matematicile...

Debutul artistic

— M-am înscris la Școala de bele-arte din Iași, împotriva părinților. (Poate aveau sărmanii bătrîni, dreptate!) Aici am pierdut cinci ani de zile, învățînd să lustruiesc hîrtie cu estompa, după ghipsuri antice, iar la natura vie să transpun pe pînză aceeași carnație de clisă rîncedă a aceluiași model murdar și borțos: o țigancă nenorocită, recrutată de directorul școlii din nu știu care mahala suspectă — și pe care o schingiuiau penibil, în atelier, silind-o să ia poze clasice de Afroditǎ. De-abia la München mi-am dat seama de ce înseamnă o școală organizată și spornică. (Italia o vizitasem mai demult, dar la o vîrstă prea crudă, cînd nu puteam înțelege și asimila.)

La München am expus întîia oară, cu prilejul expoziției organizate de Kunstverein în onoarea lui Menzel. Laudele primite erau cît pe ce să-mi sucească mintea.

Am trecut apoi la Paris, după dese și pasionate incursiuni prin toate orașele Italiei. La Paris n-am urmat, ca la München, o școală propriu-zisă, ci am studiat, după capul meu și după capriciul meu, singur. Neapărat că prestigiul m-a tentat, cum îi tenta pe toți tinerii de vîrsta mea, atunci. Am cutreierat, cu vopselele în spate, malurile Senei, împrejurimile Parisului, satele, tîrgușoarele și orașele din vecinătate. Eram în epoca aceea — nici nu se putea altfel — impresionist și mă chinuiam, pînă la durere, să pictez atmosfera. * M-am lămurit însă mai tîrziu că sufletul meu avea nevoie de altceva — și anume de înțelegerea și de simpatia omului. [6]

---

* Lupta, în domeniul artei plastice, care a caracterizat sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, deși în aparență era legată, adesea, de unele aspecte tehnice ale creației, a fost, în realitate, o luptă ideologică.

Astfel, în conformitate cu doctrina academistă, *desenul* nu înseamnă numai linia, în accepția ei plastică, ci principiul distincției, al măsurii, al compoziției independente de subiect, al «esteticului» conștient elaborat; *culoarea* — după aceeași doctrină — era considerată un element formal subordonat, neesențial. Primatul culorii — susținut atît de Luchian cît și de Tonitza — a apărut astfel, în mod necesar, ca expresie, pe planul formei artistice, a unei schimbări de conținut, încercare de dărîmare a academismului care atrăgea după sine respingerea întregii concepții oficiale: în locul lumii imuabile — schimbare, multiplicitate, complexitate; în locul distincției factice — desfătarea liberă a ochiului și a spiritului, în locul compoziției teatrale — sentimentul uman; în locul ficțiunii — realitatea, în locul atelierului — natura, viața, pasiunile. Schimbarea aceasta în limbajul formal al picturii reflectă transformarea intervenită în conținut prin orientarea realistă, prin redarea veridică a vieții, inițiată la noi de arta lui Nicolae Grigorescu, care crea mijloace de exprimare noi, adecvate noului conținut. Astfel, în perioada istorică dată, pasiunea cu care pune problema culorii Grigorescu, Luchian, mai tîrziu Tonitza ori

Crezul artistic actual

— Crezul meu actual este culoarea [7]. Dar nu culoarea clişeu, dacă putem spune astfel, — ci culoarea mijloc variat de expresie a diverselor sentimente...

Tabloul meu va fi izbutit sau nu, pentru sufletul meu, dacă voi izbuti sau nu să stabilesc, fără nici un pic de alterare, acel acord trezit în mine [de] sentimentul prim, ce m-a îndemnat la lucru.

Cred că pictorul trebuie să pornească de la acordul cromatic. Sau să plece de unde o pofti — dar să ajungă tot aici. Pictura este în primă şi ultimă analiză: culoare*...

Păreri personale

— Părerile personale ale artistului n-au mare trecere în ziua de azi. Publicul * * şi oficialitatea sînt mai curioase să ştie ce crede cutare profesor, cutare militar şi cutare elector despre anumite probleme mari la ordinea zilei — decît ceea ce crede un artist.

Experienţa, credinţele, profeţiile artistului nu sînt luate în serios într-o societate clădită pe forţă, pe demagogie şi decoraţie...

Păreri personale!?

Cînd într-o ţară nu se găsesc cîteva mii de lei pentru aşezarea şi paza unei pinacoteci, — ce rost mai poate avea părerea mea personală?

1927

« N. N. TONITZA DESPRE ARTA LUI » [8]

Debutul

— Am debutat ca... actor. Aveam teatrul meu propriu, în pivniţa casei şi realizam reţete apreciabile: opt nuci şi patrusprezece nasturi, pe care-i împărţeam, după spectacol, trupei, păstrînd pentru mine, firește, cele mai mari nuci şi nasturi de sidef.

Puţin mai tîrziu am avut o trupă ambulantă şi cu prilejul acesta nevoit am fost să debutez ca pictor. Zugrăveam, pe fundalurile de zid ale maidanelor, unde ne instalam, tot ceea ce imaginaţia mea de regizor socotea pe atunci

---

Ciucurencu, reprezintă un fenomen progresist, fiind ecoul rezistenţei şi al opoziţiei împotriva idealului artistic academist al claselor dominante: convenţionalismul, ce se sprijinea, sub aspect teoretic, pe concepţia maioresciană a artei ca ficţiune ideală.

* Acest « crez » se referă la *limbajul* expresiv al picturii. Potrivit stilului său personal de creaţie, în metoda realistă a lui Tonitza culoarea reprezintă principalul mijloc de redare a realităţii prin prisma atitudinii artistului, elementul central, faţă de desen, în limbajul picturii. La o lectură grăbită formularea de mai sus poate da naştere la interpretări care nu rezistă la o confruntare cu opera şi cu ideile realiste susţinute în numeroasele lui scrieri. Acest « crez » vine *după* declaraţia principială de la sfîrşitul aliniatului precedent: « sufletul meu avea nevoie de altceva — şi anume de *înţelegerea* şi *simpatia omului* » (s.n.). Aşadar, după afirmarea poziţiei sale militante, Tonitza trece la expunerea « crezului » său în ceea ce priveşte limbajul artistic al picturii, însă « crezul » său propriu-zis cuprinde bineînţeles şi concepţia umanistă mai înainte precizată.

** Aici, prin « public » Tonitza nu înţelegea *masele populare*, ci masa burgheză şi mic-burgheză care se afla sub înrîurirea ideologiei oficiale a statului exploatator al vremii.

absolut indispensabil pentru succesul reprezentației și renumele direcțiunii: păduri care semănau a perii de ghete și perspective de străzi urcînd toate la deal, pe lîngă care actorii mei păreau toți uriași, ceea ce impresiona adînc pe Onor P.T. Știam pe atunci, de la profesorul nostru de gimnastică, că acest « Onor P.T. Public » înseamnă Onoare Pentru Tine Public — c-ai venit să ne admiri...

Dar adevăratul meu debut în pictură a fost cam pe la anul 1900, cînd am primit, de la o cucoană bătrînă, comanda să-i fac un portret în « oloi ». Doamna îmi făgăduise patru lei pentru această operă — și libertatea să-i ciupesc, la discreție, din « agudele » grădinii, tot timpul cît voi lucra. Am reușit, firește, să zugrăvesc o cucoană bătrînă, ceea ce de altminteri nu era greu: toate cucoanele bătrîne seamănă între ele. Dar clienta mea a fost nemulțumită și m-a pus să-i corijez tabloul, după indicații tare imperative: nasul mai subțire, ochii mai mari, gura mai mică, gîtul mai gras, cerceii mai lucioși — pînă cînd m-am trezit că pictasem o fetiță de unsprezece ani. Cucoana a fost încîntată — (avea peste 65 ani) — și m-a achitat foarte culant cu patru piese de argint, noi și strălucitoare. Numai cînd am ajuns cu ei la bragagiul meu, am aflat că erau false. Atunci mi-am dat seama că sînt riscuri mari în cariera de pictor... Ceea ce am putut, cu prisosință, verifica și mai tîrziu...

Călătorii

— Am călătorit mult și de la vîrstă fragedă. Nu împlinisem șaisprezece ani cînd am vizitat pentru prima oară Roma. Mai tîrziu am colindat prin mai toate orașele Italiei. Studii propriu-zise de pictură n-am făcut niciodată, călătorind. Nu pot studia decît statornicindu-mă pentru mai îndelungă vreme. Așa am studiat la Iași, la München și la Paris. Mai am un vis de călător: India. Și un ideal de student: Parisul. Da — fiindcă, după cîte bag eu de seamă, trebuie să încep meseria de la capăt... (Mi-ar fi penibil s-o afle foștii mei profesori.)

Cum realizez un tablou

— Foarte calm, dacă lucrez din suvenir. Natura îmi dă, în schimb, nervozități și migrene — chiar dacă am în fața mea numai un cartof inofensiv sau un simplu peisaj. Prea multele detalii mă confundă și mă dor. Poate pentru că nu mă simt destul de tare să lupt cu ele și să le dovedesc. Cu toate acestea majoritatea tablourilor mele executate pe de rost, au la bază un studiu preliminar după viu — pe care, de obicei, îl distrug. În orice împrejurare, pornesc însă numai de la culoare.

Asociații cînd pictez?

— Firește ! Și încă de toate felurile. Dar mai vîrtos auditive.

Cum aș vrea să pictez?

— Într-un atelier mare, cu lumină calmă — și fără grijă.

Ce nu am scris încă despre Luchian?

— Că m-aș bucura tare mult să-l întrec.

Cînd e gata un tablou?

— Tabloul o dată terminat, mă interesează foarte puțin. Uneori nu mă mai interesează de loc. Las altora grija aceasta. Simt că e gata în clipa cînd nu mă pricep ce să-i mai adaug sau ce să mai omit. Atunci înseamnă că unda emotivă, care m-a susținut în lucru, a încetat. Și e inutil să continui fără tovărășia ei. Să nu-ți închipui însă că lucrez numai sub focul « inspirației ». Știu din experiență că inspirația vine lucrînd. Lucrez zilnic de dimineață și pînă seara tîrziu, din simplă disciplină — așa cum face orice pianist sau violonist. Uneltele noastre vii, ale pictorilor — mîna și ochiul —, nu se cuvine să trîndăvească. Ele trebuiesc supuse neîncetat la exercițiul pe care Delacroix l-a numit foarte exact al « corespondenței ». Mîna noastră trebuie să fie oricînd în stare să execute, fără nici o alterare, poruncile ochiului și ale creierului nostru, altminteri sîntem pierduți pentru Artă.

Ce aș dori să pictez?

— Tot ce este în adevăr *picturabil*. Fiindcă nu tot ce este frumos și te impresionează poate fi zugrăvit. Mai ales nu tot ce este « poetic » se cuvine să fie interpretat cu ajutorul culorilor... Sînt incompatibilități evasiorganice între anumite aspecte din natură și materialele de care dispune o artă — pe care publicul și critica nu le-a adîncit încă. De aici, atîtea ilariante neînțelegeri și atîtea dureroase gafe...

1927

EXPOZIȚIA N. TONITZA — AUTOCRITICĂ [9]*

De data aceasta prietenul meu, Georges de Sannois, ** se așază abătut pe marginea divanului din expoziție, privi pe deasupra mea, în gol, și, cu un zîmbet acru, răspunse:

— ... nu e suficient să aperi în scris un principiu de artă. Mai mult încă: nici nu e necesar. Frumosul nu se lămurește și nici nu se popularizează prin disertații dactilografiate ori prin foiletoane de gazetă...

Eu — Sînt, totuși, o sumedenie de chestiuni elementare în meșteșugul pictoricesc pe care publicul nostru mare le ignorează cu desăvîrșire. Acestea toate trebuiau aduse întîi în lumină pentru ca să se poată păși, apoi, la analiza, explicarea și valorificarea operei de artă...

El — Pentru mine — în artă — nu există « chestiuni elementare », fiindcă arta nu este o îndeletnicire [practică] — cu trepte de meșteșug precise, care încep cu A și se termină cu Z. De cînd mijește în sufletul artistului și pînă se traduce în formă plastică desăvîrșită, emoția estetică nu cunoaște

---

* *Autocritica* lui Tonitza ilustrează deopotrivă înaltele exigențe pe care el le punea în fața artistului creator, sinceritatea și simțul său de răspundere față de public. Încrederea în propria-i vocație îi dădea putere să înfrunte, lucid și hotărît, dezvăluirea lipsurilor artei sale în această etapă a evoluției lui.

** *Georges de Sannois*: personaj fictiv care apare în numeroase articole și foiletoane ale lui Tonitza, scrise în formă de dialog. El întruchipează prietenul intim, sincer și devotat, în fața căruia artistul se destăinuiește fără rezerve și care, la rîndul său, este preocupat să contribuie la limpezirea conștiinței acestuia. Georges de Sannois este un fel de *alter ego* al lui N. Tonitza.

decît culmi. Înălțimile toate, în afară de cele fizice, sînt inaccesibile pentru mințile și simțirile mediocre...

Eu — Cu toate acestea, am izbutit să cultiv, într-o largă măsură...

El — ...numai ura. Ai vizitat și ai analizat conștiincios expozițiile tuturora, și celor mulți le-ai spus: «Arta nu trăiește prin etalarea stabilă a unor materiale agreabile retinei, ci prin revelațiunea personalității voastre creatoare». Ei te-au privit peste umăr — și s-au întrebat: «Cine este impertinentul acesta, care ne insultă așa de grosolan, tăgăduindu-ne puterea noastră creatoare?...» Au rîs în urma ta, ca de un caraghios, au rîs și te-au stropit cu noroi. Ceasurile senine și productive ale tinereții tale, tu le-ai risipit de prisos...

Eu — Prietene, am credința că ești adînc înșelat în judecata ta.

El — Ca să îndepărtezi de la tine această falsă credință, privește în juru-ți. Rezultatul energiei tale istovite și al pledoariilor tale de advocat al Frumosului — uite-l! Unde-ți este pictura? Căci ceea ce ne arăți sînt lucruri palide: studii, teme, proiecte. O dureroasă trudă de cercetător zmintit, dar nu o realizare plastică, limpede, definitivă.

Eu — Nici n-am urmărit lucruri peste puterile mele. Singura mea preocupare una a fost: să mă aflu pe mine însumi...

El — ...Și nu te-ai aflat! În fiecare pînză ai o ezitare sufletească, o rezervă mintală, un calcul de laborator, care înăbușă substraturile emotivității tale — pînă la nimicire. Nu te văd nicăieri trăind tu, întreg, sincer, sălbatic. Fără aceasta nimic nu însemni. Te zbați asemenea sclavului legat în lanțuri grele, să sfărîmi cătușele tale și să alergi în largul liber. Nu izbutești. Oțelul care te ține țintuit de rădăcinile trecutului și de hipnoza contemporanilor e mult mai viguros și decît sufletul tău obosit și decît haina ta de lut, vlăguită. Arta cere sforțări extraordinare. Puțini sînt aceia care să nu se prăbușească sub greutatea ei. Tu nu te-ai prăbușit. Nu te-ai prăbușit încă...

Eu — Prietene scump, mărturisirile tale sînt întotdeauna de preț, pentru că sînt tălmaciul unei conștiințe, care ține să rămînă, oricînd, cinstită și sinceră. Tu îmi vorbești adevărul. De aceea, poate, sufletul meu îmbracă acum haina cernită a suferinței. Căci adevărul doare. Doare ca mușcătura unui șarpe fantastic, doare ca cea dintîi sărutare a iubitei... Ah!... și cu toate acestea întremează spiritul asemenea sucului care pătrunde din adîncimile negre ale pămîntului pînă în caliciul florilor albe. Mă închin adevărului.

1921

ÎN ATELIERUL LUI TONITZA [10].

*Gal.** — Amice Toni, am treabă cu pictorul Tonitza. Concediază pe criticul de artă N. Tonitza și lasă-l aici numai pe pictor.

Ton. — Cum să fac?... Operația e dificilă...

Gal. — Ai văzut «Avarul» lui Molière?

Ton. — Da...

Gal. — Ei, apoi? Maître Jacques este și vizitiu și bucătar. Și ai văzut cum știe să-și deosebească ipostazele!

---

* Convorbirea are loc între scriitorul Gala Galaction și Tonitza. Ea a fost publicată de primul, sub forma unui interviu apărut la două zile după *Autocritica* reprodusă mai sus.

Ton. — Bine... Atunci, poftim, iau paleta, borcanul cu pensula, culorile... şi arunc călimările sub pat.

Gal. — Acum putem vorbi, putem cenzura pe criticul trimis la plimbare.

Ton. — Putem.

Gal. — Acest critic ţi-a aprins paie-n cap! Am auzit că stimaţii tăi confraţi, de ambe-sexe, care au avut parte de aprecierile lui, au făcut împotriva ta un fel de ligă de răzbunare.

Ton. — Nu eşti rău informat.

Gal. — Foarte prost! Maître Jacques vizitiul sparge ouăle celuilalt maître Jacques, bucătarul.

Ton. — Ce să mă fac? Nenorocirea e consumată.

Gal. — Ce socoteşti tu că se va întîmpla, cînd vei face vreo nouă expoziţie? Va fi un general: « *haro sur le boudet* »*

Ton. — Nu-mi ascund gravitatea situaţiei, cu atît mai mult, cu cît peste o săptămînă se întîmplă faptul divers de care vorbeşti.

Gal. — Faci o expoziţie?!

Ton. — Împreună cu fratele Zamfiropol,** în sala Tacorian...

Gal. — Atunci... Nu-mi mai rămîne decît să-ţi primesc spovedania.

Ton. — Îndeplineşte ministeriul*** d-tale... Mă spovedesc din toată inima mea tristă şi pătimaşă de frumuseţe şi de adevăr...

Gal. — Ascult.

Ton. — Frate Galaction, nu pot să rabd mediocritatea în artă! Nu pot să înghit pictura făcută din diletantism! Şi sînt profund nenorocit cînd într-o sută de pînze laborioase nu găsesc pe pictor în nici una...

Gal. — Dar acesta e glasul criticului Tonitza. Nu-mi trebuie acest răzvrătitor! Dă-l afară! Vreau să-l aud plănuind, visînd, plîngînd pe pictorul Tonitza.

Ton. — Priveşte atunci în jurul d-tale, iată faptele mele bune şi rele! Iată gîndurile mele cele mai rebele şi ambiţiile mele cele mai chinuitoare. Mă lupt cu această veşnic minunată feerie, pe care d-ta o numeşti lumea, şi caut să-i smulg crîmpeie de arabesc şi de lumină.

Gal. — Ai zis bine. Într-adevăr, tot ce văd aici, trădează investigaţie şi zbucium. Creaţia ta pare a fi realizată în chinuri şi în temperatură.

Ton. — Ei da, caut, caut, caut, cu încordare... Ce caut? Nu ştiu! Foarte rar sînt mulţumit de ce-am lucrat şi, adeseori, prin vedenia care se zbuciumă pe pînză trec cu cuţitul şi o isprăvesc.

Gal. — Sărmane Toni! Cîtă milă trebuie să inspiri tu acelor confraţi fericiţi al căror geniu de catifea şterge colbul de pe planetă şi dăruieşte trandafirilor ghimpi de gumelastic!

Ton. — Ce să zic! Au dreptate să mă compătimească... M-am născut nemulţumit şi îngrijorat.

Gal. — Şi ai încă o meteahnă! Ce sînt aceste chipuri torturate? Ce sînt aceste atitudini zgribulite şi calice? De unde găseşti tu aceşti copaci scrofuloşi? Sînt plini Carpaţii de paltini şi de brazi! E plină Vlăsia de stejari! De ce nu ne ticluieşti o pastorală, pe iarbă verde, la poalele pădurii?

Ton. — Aş vrea, dar nu pot...

Gal. — Ştiu că ai inimă bună şi n-o faci din răzbunare...

---

* În limba franceză: « pe el »; textual: « huideo, măgarul ».

** Zamfiropol-Dall, pictor, prieten al lui Tonitza din perioada studiilor.

*** De la lat. *ministerium:* serviciu, funcţie.

Ton. — Adică din ce răzbunare?

Gal. — Br! dar frig e aici la tine... Am înghețat. Nu faci focul niciodată?

Ton. — Ba da, cînd am lemne.

Gal. — Apoi vezi!... Sau pădurea e supărată pe tine, sau tu ești supărat pe pădure! Și probabil că tot așa ți se întîmplă și cu alte persoane, instituții și organizații.

Ton. — Mărturisesc că da.

Gal. — Cine e de vină dacă nu tu însuți? Iată, de pildă, în analiză, cum îți greșești tu cărările și cum acumulezi « gafele ». Voiai să ai un portret mare, un « cap » în galeria ta. Avem atîtea capete în București... Slavă Domnului! Numai miniștri și foști miniștri găsești cîteva sute... Bașca, advocați, financiari și alți « oameni serioși ». Ce-ai făcut tu? Ai făcut ca Păcală cînd l-a dus sf. Petre în curțile împărătești: din toate bogățiile și din toate odoarele care gemeau în jurul lui și din care sfîntul Petre îl poftea să aleagă, Păcală a pus ochii pe o pereche de cimpoaie vechi aruncate pe un coteț. Așa ai făcut tu cu acest cap menit să ridice faima ta de pictor...*

Ton. — Atunci, tovarășe** Galaction, ce mă îndemni?

Să-mi atrag luarea-aminte a bărbaților din țară

*Să-mi dedic a mele versuri — la cucoane bunăoară****

Vrei să mă pui la încercare; te înțeleg.

Gal. — Nu dragă Toni, dar voi pictorii aveți alte mijloace și alte răspunderi decît noi cei ce disciplinăm popoarelor cuvîntul. De ce nu pui mai multă voie bună, mai mult optimism, în pînzele tale?

Ton. — D-ta îmi pui această întrebare, amice Galaction? D-ta, cel ce mi-ai pozat pentru tristul « cimpoi » al lui Păcală? Optimism, bunăvoință, grație de fericire! De unde să le iau? Din această lume suptă de nevoi și de suferințe, trențăroasă și desculță, ai cărei fii sîntem, sau din acea lume parvenită, ridiculă și jignitoare, care ne sfarmă sub carteluri economice, sub combinații politice și sub roțile automobilelor?...

Gal. — Frate Tonitza, venisem să mă odihnesc oleacă și să uit de amărăciunile mele...

Ton. — Ei, mai va pînă atunci... În așteptare, constată, încă o dată, că arta cea mai sinceră și mai adevărată nu mai știe azi să poarte decît barizuri negre.

1921

DIN « SCRISORILE UNUI PICTOR »[11]

*Amicul Lucifer*****

Deși universitară, urbea****** în care m-a aruncat setea de senin și dorul de liniște, e inexpresivă pînă la exasperare, monotonă și plată ca o gîrlă pe ale cărei unde galbene și leneșe plutește dezolarea.

---

* Tonitza a pictat portretul lui Gala Galaction. La acest portret se referă aluzia.

** Tonitza îl cunoscuse pe Gala Galaction din redacția ziarului socialist « Socialismul ».

*** Din Scrisoarea a II-a de Eminescu.

**** Lucifer: pseudonimul graficianului și cronicarului plastic Sigmund Maur.

***** « Urbea » — Vălenii de Munte; « universitară » — fiindcă aici funcționa « Universitatea liberă », inițiată de istoricul Nicolae Iorga.

Orăşelul acesta, care în alte condiţii de administraţie ar fi putut deveni una din cele mai frecventate staţiuni climaterice, este, şi ca aspect şi ca moravuri, o simplă mahala a Ploieştilor.

Sforţarea, mai mult decît eroică, a lui Nicolae Iorga, de a sădi aici o crenguţă a intelectualismului, a eşuat. În Vălenii de Munte nimeni nu îşi dă seama de calitatea acestui savant. Burghezi parveniţi recent din ţărani înstăriţi, adică tipi « pozitivi » pînă la cruzime, locuitorii din Văleni îşi scot pălăria în faţa marelui istoric, numai pentru că îl cred... bogat.

Să nu-ţi închipui, dragă prietene, că bat cîmpii vorbindu-ţi politică într-un articol de artă — şi că sînt un duşman al « democraţiei ». Nu ! Dar eu înţeleg « democraţie » în chip diavolesc*, şi cu totul în afară de modă: protectoare a muncii..., protectoare a interesului social, iar nu a celui personal.

Cînd spuneam în una din trecutele mele « scrisori » că criza atelierelor poate fi rezolvată printr-o simplă lege, care să hotărască (desigur, « forţînd » pe proprietar) ca toate clădirile noi, în capitalele de provincii mai ales, să aibă un atelier pentru uzul exclusiv al plasticilor, nu comiteam vreo nerozie, dragă prietene, şi nici nu eram în afară de graniţele realităţilor social-politice...

Am avut acum cîteva zile cinstea de a fi vizitat în atelierul meu de d. fost ministru X, care s-a anunţat că a doua zi este aşteptat aici de d. Y, care, împreună cu d. Iorga, vor hotărî, despre întemeierea în Văleni, a unui azil... pentru artişti.

Oficialitatea noastră e necontenit bizară: în loc să stimuleze activitatea artistului, se gîndeşte la funeraliile lui**.

Afară plouă, plouă, plouă...
Florile mele s-au întunecat în glastre şi plîng...
1923

AMINTIRI DIN TINEREŢE [12]

Nu mai umblasem prin ţinutul Neamţului de vreo treizeci de ani. Eram flăcău pe atunci, subţire ca o lăcustă, neostenit şi impetuos ca torentul.

Multe nebunii am mai săvîrşit în epoca aceea de dezmăţ şi hoinăreală — dar, tocmai pentru asta, multe lucruri frumoase am văzut; nenumărate din tainele firii şi ale oamenilor am înţeles şi pătruns.

Intrat adînc în sufletul Naturii, mi-am dat seama că tot ce învăţasem, pînă atunci, în şcoala primară şi la liceu, nu însemna decît memorizare tîmpă şi pospai. De atîta botanică, nu mai vedeam nimic din maiestatea bradului, iar fagul vînjos şi comunicativ nu-mi şoptea, la ureche, nici o taină...

Primele noţiuni serioase de meteorologie a trebuit să le învăţ de la orătănii, lipitori şi paianjeni...

Dar descoperirea cea mai de seamă, pe care am făcut-o în acele vijelioase explorări ale adolescenţei, a fost aflarea sufletului romînesc.

---

* « Diavolesc », — aluzie la pseudonimul criticului de artă căruia îi este dedicată « scrisoarea »: Lucifer. Aici, « diavolesc » — în spirit de opoziţie, neconformist.

** Ideea unui azil pentru artişti evoca în mintea lui Tonitza imaginea unui adăpost oferit, din milă, artiştilor neputincioşi, bătrîni şi bolnavi, sortiţi pieirii. Planul său de a asigura, prin lege, spaţiul necesar atelierelor, pornea de la principii opuse: artistul are *dreptul* la condiţii corespunzătoare muncii creatoare, el nu este un simplu nenorocit, menit să apeleze la milă şi pomană.

Sufletul acesta (pe care şcoala mi l-a ţinut ascuns), l-am dibuit nu atît în vorba şi cîntecul ţăranului nostru, cît în felul lui de a se împodobi.

De a împodobi tot ce cade direct sub ochiul şi sub pipăitul lui.

Am fost cu atît mai puternic impresionat de frumuseţea expresivă a costumului, mobilierului şi uneltei ţăranului nostru, de prin acele locuri de munte, cu cît soseam dintr-un tîrg al Moldovei de jos...

În schimb acolo sus, unde mai sălăşluiesc încă urmaşii străjerilor lui Ştefan cel Mare, ce splendidă înfrăţire între decorul înconjurător, portul omului şi încrestăturile de pe fluier!

Îmi aduc şi acum aminte, cu intensă voluptate, de prima găzduire în gospodăria unui ţăran de pe Bistriţa.

Am bătut la poarta omului la miez de noapte. Gospodina m-a ospătat. Apoi — cum eram tare trudit — m-au dus în « odaia mare » şi m-au culcat, ca pe un plod de-al lor. Am adormit, numaidecît, piatră.

Cînd m-am trezit, nu se crăpase încă bine de ziuă... Dintru întîi nu-mi dădui seama unde mă aflu... Parc-aş fi fost în vis... Însă, pe măsură ce pătrundea în odaie albastrul liliachiu al zorilor, ochii mi se dezbrobodiră şi aducerile aminte prinseră a se rîndui limpede:

Evadasem, în zori de zi, de la hotelul luxos din Dorna nemţească — (unde mă exasperau curăţenia şi ordinea inexpresivă) —, luînd-o razna prin inima codrilor... în căutarea « Toancelor » lui N. Gane. Cum habar n-aveam de drumuri, de poteci şi de pripoare — am rătăcit. M-a apucat noaptea în desişul pădurii. De frica întunericului şi a jivinilor, am răzbit înainte, doar voi da de o casă de om. Cîte am tras în noaptea aceea — şi la morţi oi spune. Într-un tîrziu, aud şoaptă de apă şi zăresc o luminiţă. Bîjbîind prin beznă, ajung la căsuţa unde mă găseam acum. Rupt, zgîriat, flămînd ca un cîine — şi cu groaza morţii încă în mine, am bătut la poartă. Numaidecît am auzit glas tînăr, de femeie. S-a apropiat purtînd în mînă un ciot de scorbură fosforescent. Lumina aceasta argintie şi ireală i se reflectă sub bărbie, sub nări şi sub orbite, în chip fascinant. (Numai în pînzele lui Correggio am mai revăzut, de atunci, efectul acesta straniu şi divin.) Mi-a urat bun sosit, m-a luat de mînă — (fără să mă-ntrebe cine sînt, de unde viu şi ce vreau) — şi m-a dus la « romînul » ei, în casă.

Nimerisem în casa unui umil pădurar...

Dar ce om şi ce casă!

La lumina plăpîndă a opaiţului, silueta omului, a femeii lui şi decorul interiorului, mi s-au înfăţişat frumoase peste fire. Peste tot şi toate domina, franc şi odihnitor, albul. Ieşit din groaza şi întunericul pădurii, albul acesta m-a mîngîiat pe suflet şi m-a liniştit — ca o vorbă iubitoare de mamă. M-a impresionat, îndeosebi, îmbrăcămintea acestor oameni. De la opinca din picior a femeii şi pînă la năframa de pe cap; de la iţarii bărbatului şi pînă la pălăria lui cu borurile largi ca o streaşină de schit, totul se înfrăţea armonic cu ce văsusem eu pînă atunci în peisajul, aşa de caracteristic romînesc, al acelui ţinut. Am avut atunci intuiţia că îmbrăcămintea unui om trebuie să fie determinată de flora, fauna şi clima în care s-a născut şi vieţuieşte... Şi meditam: un lapon azvîrlit în tropice ar lepăda de pe el cămaşa de focă şi blana de urs alb, iar o duduie elegantă, silită să-şi ducă viaţa pe vîrfuri de munte, ar detesta pantofii cu tocuri Louis XV şi ar simţi necesitatea să-i înlocuiască cu opincuţe, iar fusta la modă ar schimba-o cu fota ţărancei. Aceste rudimentare şi banale « meditaţii » ale mele, de acum treizeci şi ceva

de ani, m-au obsedat încă multă vreme şi m-au ajutat să rezolv una din problemele delicate ale meşteşugului pictoricesc. Anume: să plasez personajele tablourilor mele în cea mai adevărată ambianţă...

1938

II

ÎN CĂUTARE DE LUCRU [13]

Constănţenii s-au purtat cu mine într-un chip foarte laş* — după ce-mi dăduseră toate asigurările de reuşită, ceea ce m-a determinat să apar într-un concurs public alături de o sumedenie de naufragiaţi ai artei. Amînarea rezultatului concursului pînă la... 7 mai, este o vulgară stratagemă. Oamenii care m-au judecat — (dintre care unul nu a ştiut, şi nu va izbuti să ştie, ce va să zică aia: *un proiect de ansamblu decorativ*, pe baza căruia, potrivit publicaţiilor oficiale, urma să se hotărască calitatea concurentului) — stau la cumpănă, se scarpină în cap, morfolesc seminţe de dovleac, şi la urma urmei (dacă nu intervine nimeni cu simţ artistic şi cu autoritatea necesară) vor face o astfel de alegere, încît vor jigni gratuit pe artistul pasionat de profesiunea lui şi corect pînă la nătîngie, pentru a încredinţa batjocorirea [lucrării] unui Ionescu, Vasilescu sau Eftimescu oarecare.

1931

SCRISOARE CĂTRE MIHAIL SADOVEANU [14]

Plastica romînească trece printr-o criză.

Încercările eroice, care s-au făcut pentru a risipi haosul în care zace judecata şi sensibilitatea faţă de arta contemporană n-au adus încă rezultatele cuvenite.

Progresele educaţiei noastre s-au săvîrşit unilateral şi stingher.

De aici, atîtea surprize, atîtea gafe, atîta ridicol — pretutindeni la noi...

Şcoala de la noi — ca toate şcolile de pe glob — a dat, succesivelor generaţii, mai multă instrucţie decît educaţie.

Cu capul greu de nume, de date şi sisteme, copilul a ieşit în lume cu sufletul răcit ca o vatră în spuza căreia nimeni nu s-a mai îndurat să arunce un vreasc nou, ca să pîlpîie acolo o luminiţă înviorătoare.

Fiecare copil — debarasat de şcoală şi profesori — s-a aruncat apoi, avid, asupra singurelor izvoare din care putea să soarbă, nu învăţătura pozitivă, ci freamăt sufletesc, adieri răscolitoare de fantezie, vijelii şi chiote de viaţă.

Felurite sînt izvoarele acestea binefăcătoare ale Artei.

În ţara noastră, din lipsă de muzee, ele s-au limitat însă numai la literatură.

---

* Înrăutăţirea stării sale materiale, în perioada crizei din 1929—1934, l-a determinat pe Tonitza să încerce refacerea situaţiei sale băneşti, solicitînd lucrările de zugrăvire a bisericii sf. Gheorghe din Constanţa (Vezi K. H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, E.S.P.L.A., [Bucureşti 1957, p. 156). Cu mare greutate a obţinut lucrarea, dar «timp de doi ani cît a durat lucrarea la Constanţa, Tonitza a neglijat pictura de şevalet» (Ibidem, p. 157).

Iată pentru ce, un « cetățean romîn », din media intelectuală, va ști să se descurce mult mai ușor într-o problemă literară, decît în una plastică...

[El] va găsi că sînt orori defilările de nuduri cu căpățîni de manechine de ceară și trupuri de lanolină din romanul scris de domnul Popescu-Strapontin, student la drept și căpitan de cavalerie, dar va bîlbîi, doborît de formidabilă emoție, în fața unui panou simbolic al d-lui Mirea:

— *Ah ! c'est épatant !... c'est un Véronèse !...* *

Și fiindcă veni vorba de d. Mirea...

Am, de cîteva zile, pe biroul meu trei desene, creionate de mîna acestui « maestru al tuturor maeștrilor romîni » — și lîngă ele o serie de studii desenate de o adolescentă, care n-a făcut pînă acuma nici un fel de școală de pictură, n-a avut nici un profesor particular și — spre norocul ei ! — n-a fost călăuzită de nici un « maestru al tuturor maeștrilor » din Romînia.

D. Mirea e un « clasic » — (« marele nostru clasic ») — și vecina d-sale de pe biroul meu, o fetiță sălbatică — încă nici elevă — crescută în pîcla intelectuală a unui oraș de provincie, unde nu a răzbit pînă acum veste nici despre clasicism, nici despre impresionism, nici despre expresionism. De-abia dacă se știe acolo că pictura e o « dexteritate » care se învață, cu acuarele, la pension...

Desenele acestui fraged talent** au, față de acele ale d-lui Mirea, atîta surprinzătoare înțelegere a *clasicului autentic*, atîta pondere și închegare, atîta sens profund plastic, încît stai țintuit locului de o dureroasă nedumerire:

E posibil ca acea platitudine în caracterizare, acea diaree de lapis care trădează *absență totală a unui contact senzorial cu lumea pipăibilă*, acea impertinență grafică fără noimă — morfoleala aceea, în linii și forme, a « maestrului maeștrilor » — Mirea — să circule sub eticheta de clasic?

Iată o farsă, din cele mai grosolane, care se servește contemporanilor noștri de mai bine de treizeci de ani și pe care am strigat-o și o strig mereu — nu pentru ca să lovesc într-un om, ci pentru că, în materie de artă, șarlatania mă doare și mă revoltă, așa cum mă doare și mă revoltă demagogia în politică.

Un clasic purcede de la desen.

Arunc deci o provocare oficialității noastre (care s-a lipit de arta d-lui Mirea, ca musca de prinzătoarea cu clei îndulcit), să organizeze în oricare centru de artă european, și sub arbitrajul celor mai autorizați istorici și înamorați ai clasicismului (nu ai academismului terciuit în formule eclectiste) —, să organizeze, unde va pofti, o expoziție de construcție clasică.

O expoziție de construcție clasică — adică *exclusiv de desene.*

Gloria d-lui Mirea s-ar risipi — în cîteva ore numai —, s-ar prăbuși, pentru veșnicie, în ridicol.

Ni se va spune însă — deoarece se spune de treizeci de ani — că d. Mirea este, prin excelență, un *colorist clasic.*

(« D. Mirea... reprezintă în pictura noastră colorismul în cea mai nobilă a lui manifestare, demnă de clasicii venețieni ». Vezi catalogul retrospectivei, editat sub chiar îngrijirea celui lăudat înlăuntru.)***

---

* Ah ! e uimitor !... e un Veronese !...

** Adina Paula Moscu.

*** Tonitza greșit se referă aici la catalogul retrospectivei Mirea. De fapt, citatele au fost extrase de el din prefața catalogului « Expoziția retrospectivă a artiștilor romîni pictori și sculptori din ultimii 50 ani », organizată de Ateneul Romîn în 1927. Expoziția

Expuneți-l și pe d. Mirea în străinătate cu *pictura* d-sale, dar expuneți-l alături, bunăoară, de Petrașcu; ce se va alege oare din *nobila* d-sale manifestare coloristică?

Încercarea aceasta nimeni la noi nu va îndrăzni s-o pună în practică, *astăzi.*

Ar fi catastrofal — pentru oficialitate.

Dar mîine? peste cinci, peste zece ani?... cînd oficialitatea protectoare a d-lui Mirea nu va mai dăinui?

Pînă atunci, d. Mirea va fi slobod să scrie, prin pana altuia, în prefața catalogului retrospectivei sale de la Ateneu:

« *Sărbătorirea* (postumă) *a lui Andreescu ni se pare nedreaptă atunci cînd nu pune în aceeași favoare pe un contemporan: Mirea...* »

Sau:

« *Luchian rămîne o stea de mîna a doua!...* »

E sinistru. Dar e și ilariant cînd declară prin pana unui naiv gazetar:

« *Mirea e pentru noi mai mult decît poate să dea această țară* ».

Sau:

« *Mirea urmează și astăzi cu aceeași rîvnă și entuziasm calea luminată de maeștrii săi iubiți: Velasquez — a cărui îndrumare a fost și este adevăratul său ideal — și Carolus Duran* ».

Velasquez și Carolus Duran!

Ce-ai gîndi d-ta, despre un trubadur național care ți-ar declara la ureche, misterios și grav:

— Eu urmez și astăzi cu aceeași rîvnă și entuziasm calea luminată de maeștrii mei iubiți: *Dante* — a cărui îndrumare a fost și este adevăratul meu ideal — și *Carol Scrob.*

E sfîșietor...

1927

ÎN ANII ÎNTUNERICULUI [15]

Nu pierde nădejdea în triumful dreptății și al păcii. Dacă nu noi, în orice caz copiii și nepoții noștri vor asista la marea victorie a omului asupra bestiei. Legea evoluției nu poate să se dezmintă.

---

aceasta a fost inițiată de o « comisiune de organizare a expoziției retrospective », compusă din: G. D. Mirea, Costin Petrescu și I. Fonescu, arhitect. Astfel, pe bună dreptate subliniază Tonitza că acel catalog a fost editat « sub chiar îngrijirea celui lăudat înlăuntrul ». Întrucît catalogul acestei expoziții (din *grota* Ateneului) este astăzi o raritate, reproducem pasajele din care Tonitza și-a extras citatele:

« Dintre aceștia (adică dintre urmașii lui Grigorescu) cel mai sărbătorit acum este: Andreescu, care se bucură de o postumă favoare, de care n-a avut parte în timpul vieții sale nefericite... Această sărbătorire a lui Andreescu ni se pare nedreaptă, atunci cînd nu pune în aceeași favoare pe un contimporan, care represintă în pictura noastră colorismul în cea mai nobilă a lui manifestare, demnă de clasicii venețieni. Acesta este Mirea. Explicația stă poate în împrejurarea că avem încă norocul de a-l avea printre noi » (v. p. VI a catalogului).

« Ceea ce importă în primul rînd într-o operă este sufletul pe care-l pui într-însa; de aceea Luchian, oricît de mare tehnician ar fi, va rămîne o stea de mîna a doua » (p. VII). Prefața poartă semnătura lui Constantin I. Prodan.

Ura n-a creat şi n-a vindecat niciodată în răstimpul istoriei omeneşti. Dimpotrivă: a tîmpit şi a dezagregat. Ne întoarcem oare spre omul din peşteră? Sau spre epoca inchiziţiei?

Aş fi mult mai fericit să intru în liniştea milostivului nostru pămînt — deopotrivă de primitor pentru toţi —, decît să ajung să trăiesc pe scoarţa unei planete cuprinse de convulsii infernale.

Eri am deschis cursurile şi le-am citit studenţilor mei cîteva cuvinte prin care, în esenţă, le spuneam că trebuie să devină soldaţi înverşunaţi contra celor mai redutabili duşmani ai omenirii: ignoranţa şi prostul gust.

1937

TREI SCRISORI INEDITE

1 [16]

Iaşi, 4 nov. 1938

Dragă Titina, *

I-am scris şi lui Şirato: am o serie de vertijuri care mă înspăimîntă.

Azi, cînd mă găseam la lucru, am ameţit atît de bine că mi-a căzut capul pe vopselele de pe paletă. M-am ridicat cu greu şi gîfîind.

Poate boala mea n-ar fi progresat aşa de repede, dacă nu aş fi avut, în ultima vreme, o sumedenie de supărări, penibile.

Mereu Cosmovici.

E o pacoste şi pe capul meu şi pe capul profesorilor — şi pe cel al studenţilor.

Nu ne mai pricepem cum să-l astîmpărăm. Mă gîndesc să-mi dau demisia şi din rectorat şi din profesorat — şi să-l las cu pîrţagurile lui cu tot. Mă enervează peste măsură.

Dar mă gîndesc că n-am cu ce trăi.

Nici eu, nici voi.

Lucrul meu merge încet şi penibil. N-am nici o putere de concentrare.

Hotărît lucru: şcoala m-a dat gata. Nu eram făcut pentru ea, şi nici ea pentru mine.

Nu ştiu încotro să apuc ca să mă liniştesc.

Simt că nu mai pot munci — cu verva, cu elanul meu de altădată.

În martie avem expoziţie. Şi mai sînt numai vreo cîteva luni pînă atunci.

Am impresia că-s numai cîteva zile.

Dă-mi un sfat: *ce să fac?*

Aş veni la Bucureşti. Dar în halul în care mă găsesc, cu nervii destrămaţi, aş urma aceeaşi cale: să mănînc şi să dorm.

Dar oare e o viaţă aceasta?

Astăzi mă necăjeşte şi un urcior la ochi. Umblu bandajat. Nu mă duc la cursuri: sînt hidos.

Mă gîndesc că dacă sănătatea nu-mi ajută să fac vreun spor, atunci expoziţia mea de primăvară aş transforma-o în retrospectivă.

E mult mai înţelept aşa.

---

* Scrisoarea e trimisă de Tonitza soţiei sale.

Deci interesează-te la cine am bucăți și cere-le de pe acum — cu împrumut. Ce-oi mai putea pune va fi başca.

Nu pot să-l las pe Șirato singur.

x

Mă bat cu gîndurile fel și chip. Nu aflu nici o soluție salvatoare.

Tu fă un consiliu de familie, expune situația mea și dă-mi un sfat. Cît mai urgent.

Cu drag TONY

Gîndiți-vă și la posibilitatea unei transferări a mele la București.

Aici mă sufoc !

Nu pot să-l las pe Șirato singur.

Mă bat cu gîndurile fel și chip. Nu aflu nici o soluție salvatoare.

Tu fă un consiliu de familie, expune situația mea și dă-mi un sfat. Cît mai urgent.

Cu drag
Tony

Gîndiți-vă și la posibilitatea unei transferări a mele la București.

Aici mă sufoc !

2[17]

Dragă Domnule Clavel,

Cred că pe la sfîrşitul lunii acesteia să plec din Bucureşti pentru a-mi face vacanţa undeva la ţară şi pentru a lucra în linişte pentru viitoarea expoziţie. Din novembrie şi pînă acum n-am putut lucra nimic. Nici barem o schiţă. Eram prea slăbit şi prea preocupat de boală, adică mai mult enervat. Acum sînt relativ mai binişor, fizicamente vorbind, mă simt cvasi sănătos, numai că n-am nici o putere şi siguranţă în mîna dreaptă, care nu vrea să-mi asculte de ordine. Plus limba, care mă împiedică la o corectă pronunţare; vorbesc tot încîlcit — şi mă bîlbîi necontenit. Pentru asta sînt timid. Mi-i frică să deschid gura. Prea vorbăreţ n-am fost eu niciodată. Însă starea de astăzi m-a adus la disperare.

5 mai 1939

Cu dragoste
N. N. Tonitza

3[18]

Dragă Domnule Trembiski,

Sînt de mai multe zile bolnav... *(indescifrabil)*. Se împlinesc astăzi taman 5 luni de zile de cînd zac. Asta a lovit cu plictis — mai ales că n-am voie să lucrez. Am alt necaz pe deasupra: sînt bîlbîit. Mi-i ruşine să dau ochi cu oamenii. Enervarea se dublează. Stau toată ziua în odaie de unul singur. Şi măsor podeaua cu paşi grăbiţi la deal şi la vale.

Vremea se scurge încet — parc-ar fi de plumb. De plumb e şi lumina care pătrunde prin fereastră.

Am impresia că încet... *

(Scrisă probabil la sfîrşitul lunii iulie 1939).

III

FOAMEA[19]

.....

Un sfert de secol am meditat şi am lucrat pentru idealul meu de artă, cu o naivă exaltare. Dar foamea rupea din mine, zi de zi, făşii întregi de viaţă.

(Domniile voastre nu ştiţi ce e foamea. Un monstru apocaliptic care se tîrăşte între visurile tale şi tine, de nu le poţi îmbrăţişa niciodată.)

Atunci un domn bogat îmi ieşi în cale. Avea burtă mare şi diamante în degete. Din toată făptura lui se degajau, ca dintr-un subsol, mirosuri îmbătătoare de bucate. Era un « Mecena ».

---

* După mărturia soţiei pictorului, acestea sînt ultimele rînduri aşternute pe hîrtie de Tonitza. Ele redau desfăşurarea bolii. În acest moment, pictorul, grav bolnav, lipsit de orice posibilitate de cîştig, fără un ban în casă, primea, la 22 iulie 1939, din partea Ministerului Educaţiei Naţionale, scrisoarea de concediere (nr. 122772).

Aparatul de stat şi lacheii burgheziei şi moşierimii nu şi-au dezmînţit — după cum spunea odată Tonitza — « stupida lor religiozitate », atunci cînd ucid un om. Concedierea însemna pentru Tonitza condamnarea la moarte: bolnav nu putea să-şi cîştige existenţa.

O dată cu această scrisoare a ministerului încetează şi ordonanţarea salariului de profesor al lui N. Tonitza.

N. Tonitza — *Autoportret*

N. Tonitza — *Balanța nu mai minte*

De a doua zi începui, după cerere, să-mi revizuiesc tablourile, să le retuşez, să le dau înfăţişarea cea mai plată, cea mai fără sens — să-i placă.

Cu fiecare nouă lovitură de penel aruncam o lopată de humă peste sufletul meu, pe care-l îngropam de viu în pînzele mele. Dar nu mai cunoşteam foamea.

Expoziţia, astfel pregătită, a avut un succes fantastic. (Oh, succesele acestea fantastice, create de nesimţire şi imbecilitate !). Tablourile toate purtau, în colţuri, numele meu. În jurul fiecărei iscălituri mi se părea că vedeam însă un nesfîrşit cîmp de ruine, şi din hornul strîmb al fiecărei ruine o cucuvaie îmi striga jalnic: « Ţi-ai vîndut sufletul, ţi l-ai vîndut ! »

Peste cîteva zile citesc cronica în « Curierul ».

O asasinare crudă de la început pînă la sfîrşit: « noutatea inspiraţiei »... « rafinamentul stilizării »... « genialitatea viziunii... » — căci în toată sala aceea nimic nu era de *mine*. Ba da. Erau visurile mele terfelite, erau idealurile mele prostituate în alcovul domnului bogat, cu burta mare şi diamante în degete.

Şi cronicarul îmi aducea elogii !

Mai mult decît « Mecena », acest cronicar era fatal întregii mele făpturi căci dădea spiritului meu o lovitură de graţie.

.....

— Ce [aş] fi dorit să scrie cronicarul despre [mine] ?

— Că sînt un şarlatan care şi-a vîndut comorile sufletului pentru o pîine caldă. Strigîndu-mi astfel, nu m-ar fi îngropat pentru totdeauna, ci m-ar fi renăscut, aruncînd în mine torţa purificatoare a adevărului...

Vai de ţara în care şarlatanii cerşesc de la public certificate de genialitate. *

1920

EXPERŢII [20]

— Vrei să ţi-l recomand şi ţie ?...
— Pe cine... ?
— Pe Rînză...
— Rînză ?...
— Pe Socrate Rînză — Rînză Socrate...
— Ca ce să mi-l recomanzi ?...
— Aşa, ca chestie. Are franci şi-i amator de tablouri...
— Bre, uite, să vezi ceva: am un rendez-vous...

Dar prietenul meu — pictorul Gogu Diristea — mă împinse către fundul gălăgios şi întunecat al cafenelei, unde — singur la o masă — un domn mărunţel, cu mutră de răzeş travestit, îşi sugea mustăţile, de spuma unei halbe de curînd sorbită cu sete...

---

* Parabola de mai sus, a artistului care «s-a vîndut », cuprinde elemente autobiografice vădite: Tonitza cunoscuse foamea, după cum nu-i erau străine nici ispitele pe care le întindea artistului societatea burghezo-moşierească. Scrisoarea din Constanţa (p. 27) constituie un document convingător cu privire la cauzele care l-au determinat pe el — ca şi pe alţi artişti realişti — să practice pictura bisericească. În parabolă, această cauză e exprimată sugestiv prin cuvîntul: foamea.

Gogu Diristea mă propti dinaintea d-lui Socrate Rînză şi vorbi:

— Îţi prezint pe unul din cei mai gentili prieteni ai mei: cronicarul Rin-Veda. Un talent plin de viitor şi un băiat cu solide legături în societatea noastră înaltă.

D. Rin-Veda este acela care, anul trecut, a dus campania ştiută, împotriva cronicarilor improvizaţi...

— Ah!... care va să zică!... Ia stai niţel, nenişorule...

Şi d-l Rînză Socrate — cuprins de o subită admiraţie — îmi scutură mîna, pierdută în ambele lui palme, cu entuziasmul omului care-şi revede, după vreme îndelungată, un prieten scump...

Îmi potrivi un scaun în dreapta lui, mă apăsă pe umăr, să stau — şi ciocăni cu fundul halbei goale, în marmura vînătă a mesei.

— Ce iei?

— ...un şpriţ...

— Dar tu, Gogule?...

— ... Concediu! Vă las puţin, căci — la patru fix — am un rendez-vous cu Pleiţcovici, în chestia aia — ştii...

Şi întinzîndu-ne — amabil — cîte o mînă, Gogu se strecură, grăbit, prin forfoteala consumatorilor.

D-l Socrate Rînză îşi lipi scaunul de scaunul meu, îmi atinse amical braţul cu mîna lui rotofeie şi mă privi adînc în ochi, suflîndu-mi în faţă duhul acru al berii:

— Îl cunoşti pe Gogu.

— Sîntem colegi...

— Tocmai d-aia. El mi-a vorbit foarte frumos de d-ta — foarte frumos. Şi atunci, ce mi-am zis? Dacă e băiat de talent şi amabil — să-i facem ceva rost. Te prinzi?...

— Cum?

— Să lucrezi ca expert.

— Expert? Unde?

— La mine. Dar să-ţi explic. Am pînă acum doi: pe Gogu şi pe Pleiţcovici. Îl cunoşti pe Pleiţcovici? Ei da... Îmi mai trebuie încă unul. Ştii, unde-s mulţi, puterea creşte...

— Bine, înţeleg: dar ce să expertizez?

— Asta-i!... tablouri. De pildă: găsesc undeva o pictură. Indiferent. E neiscălită. Mă uit la ea. O întorc, o sucesc, o-nvîrtesc. Îmi miroase mie a Grigorescu. Întreb:

— Vinzi, mamade, muşamaua asta?...!

— Vînd.

— Cîte parale?...

— Cincizeci de poli.

— Aoleo!...

C-o fi tunsă, c-o fi rasă, mai dă jupîne, mai lasă rumîne — ajungem la zece poli. Număr banii în palmă, învelesc muşamaua la gazetă, îi pun o ramă pă cinste, o spăl, o dichisesc, apoi dau zvon prin oamenii mei şi prin ziare:

« ...*Distinsul colecţionar de artă, d. Socrate Rînză, a făcut pe un preţ de optzeci de mii de lei — o minunată achiziţie în persoana unei pînze d-a mare-*

lui nostru Grigorescu, plină de o poezie rustică foarte frumoasă și reprezentînd un ciobănaș, care contemplă imensitatea cerului așa de romînesc în albastrul lui ivoriu... »

Aștept o zi, două. Apoi încep să cadă amatorii.

— Domnule Rînză — zice cîte unul — frumoasă, frumoasă, Grigorescu... Grigorescu, dar dacă nu-i iscălită... !

Altul:

— Domnule Rînză, mie mi se pare că — fără să pun la îndoială autenticitatea autorului — pînza asta îmi face mai mult impresia unui Daubigny.

Altul iar:

— Domnule Rînză, eu ți-aș cumpăra-o, că-i adorabilă, însă, uite ce: aș vrea să am o declarație de la oameni competenți cum că pînza e originală... totuși, în definitiv, să facem prețul, așa... *à vol d'oiseau.* Cît vrei pe ea?...

Eu, se-nțelege, nu mă dau de loc. Zic: ia stați, fraților, ce mă luați așa cu zorul! Mai întîi, cine v-a spus c-o am de vînzare?... Iscălită, neiscălită, Grigorescu — ne Grigorescu, eu o păstrez pentru mine. Mai rar pleașcă: optzeci de mii de lei — (și ce valoare are leul nostru azi?) — o comoară ca asta! Pe urmă — să vă spun francamente: ieri mi s-a oferit o sută patruzeci de mii. Știți ce-am răspuns? — Merci!...

În sfîrșit, dragă domnule Rin-Veda, afacerea stă așa: omul se hotărăște, la urmă, să-mi plătească nouăzeci de mii. Cu o condiție: ca trei experți să certifice că pînza e originală.

Îl am pe Pleițcovici — negustor vechi și priceput, cum nici la Londra nu găsești. Îl am pe Gogu, pictor de mîna-ntîi și persoană de încredere. Voiam să te bag și pe d-ta în combinație... Ce zici?

— Domnule Socrate Rînză, eu v-aș pune o întrebare...

— Mă rog.

— Ce iese de aici?

— Zece la sută pentru fiecare expert, din prețul total al vînzării.

— ...dar ceva vizite la parchet?

D-l Rînză făcu o mutră boțită și ochii îi scăpărară cu o vioiciune diabolică...

— ...Poi, d-ta crezi că de asta le arde parchetelor noastre? Bată-te norocul să te bată!...

*

Rămaserăm înțeleși să mai discutăm « chestiunea » în detaliu.

Cîteva zile după aceasta, mă dusei la d. Socrate acasă...

L-am găsit în mijlocul curții, în preajma unui camion pe care servitorii îl încărcau, de zor, cu pînze și cartoane.

— Demenajezi, d-le Rînză?

— Aș, de unde!... încarc niște ciurucuri. Dar bine că venișI. Aveam mare nevoie de concursul d-tale...

După ce camionul fu pornit cu recomandările de rigoare, d. Socrate Rînză mă pofti în salonul d-sale « empire » și — în fața unei sticluțe de vin grecesc (minunat vinul grecesc!) — îmi grăi astfel:

— Eu am o dambla: îmi place și înțeleg arta serioasă. D-aia — vezi d-ta — de cîte ori pun ochii pe o lucrare de valoare, mă consult cu Gogu:

— Ce zici, Gogule?

— Dar d-ta ce zici?

— Eu zic s-o iau.

Trebuie să-l ascult. El e de meserie — ca şi Pleiţcovici. Dar — lucrul dracului! — n-am totdeauna răbdare. Cîteodată mă bag singur prin expoziţii. Gogu nu-i... Pleiţcovici lipsă! Cînd ai obraz, nu face să te vadă lumea fără curaj. Şi cumpăr. Ici o bucată, colo două, dincolo cu toptanul. Le duc acasă. Vine Pleiţcovici... vine Gogu. Se uită, le măsoară, le cîntăreşte, se consultă:

— Ce făcuşi nenişorule?...

— Cumpărai ceva pictură!...

— Poi... asta-i pictură?

În sfîrşit, mă lămuresc. Zic:

— Acum o făcui fiartă. Pe unde scoatem cămaşa?...

— Să le vinzi!

Şi le vînd. Mai cu pierdere, mai cu cîştig — dar le vînd. Pleiţcovici să trăiască!... Aşa păţii luna trecută cu daraverele alea, de le încărcai în camion. D-aia îţi spuneam: bine că venişi, am mare nevoie de concursul d-tale. Să-mi faci o cronică. Adică... ce s-o faci, că-i făcută gata — a combinat-o Pleiţcovici şi cu Gogu — s-o iscăleşti numai. E vorba de lucrările pe care le-am expediat lui Pleiţcovici, cu camionul. Fac cu ele o expoziţie, în stil mare. Stai să vezi...

Şi d. Socrate Rînză, desfăcîndu-şi pulpana pijamalei încărcate cu brandenburguri, scoase la iveală un articol lung, lung — şi mi-l întinse zîmbitor.

Îl deschisei la mijloc, şi cetii:

« ...*graţie, aşadar, acestui Mecena iubitor de frumos, publicul bucureştean — zăpăcit şi viţiat de atîtea „curente noi" — va avea ocaziunea ca, vizitînd această expoziţie care, cu drept cuvînt, se poate numi un eveniment artistic, să ia contact intim cu arta adevărată, sublimă, binefăcătoare...* »

Închid articolul şi — ceremonios — îl înapoiez d-lui Socrate.

— Ei?...

— Nu-l pot iscăli!

— Ascultă nenişorule: cincisprezece la sută, dintr-o reţetă generală de opt sute de mii!...

— Nu pot...

— Douăzeci şi cinci la sută!

— Domnule Socrate, îmi pare rău că nu te pot servi dar... nu mai sînt la gazetă, mi-am dat demisia...

— De cînd?

— De ieri...

— Şi să nu-mi spui mie nimic! Bată-te să te bată — las'că-ţi fac eu rost la alta!

D-l Rînză îşi puse palma lui voluminoasă pe umărul meu uscat şi — privindu-mă în albul ochilor — îmi surîse cu multe şi binevoitoare înţelesuri...

1927

PLOȘNIȚELE [21]

Palatul Ateneului.

În bezna « salonului » — sfîșiată de largi și argintate felii lunare — se aude, de undeva, de alături, horcăitul, repetat de douăsprezece ori, al unei pendule, hîrbuită de bătrînețe.

Parc-ar fi răsufletul unei fantome care agonizează.

Pe panouri, acolo unde luna își aplică labele ei fosforescente, se deslușesc fragmente aurii de cadre.

În conurile de întuneric, bănuiești tablouri etajate.

Sub fereastra mare, în careuri, pe unde luna se strecoară, o canapea strîmbă, sau poate o ladă invalidă, adăpostește pe pîntecele ei, o namilă neagră, care geme adînc și monoton.

Mă apropii.

Ca un orb, pipăi fața celui ce doarme.

E fierbinte — și picuri de sudoare rece îi acoperă fruntea viguroasă deasupra orbitelor profunde.

Plete bogate lunecă grele pe gulerul mantalei aspre.

E pictorul.

Am intuiția vagă a primejdiei în care mă găsesc.

Într-un acces de somnambulism am pătruns aici?

Cu ce scop?

Dacă mă surprind paznicii?

Sau poate visez?

De bună seamă că visez. Am mai avut și altă dată conștiința limpede că mă aflam în stare de vis.

Artistul se răsuci în așternutul lui mizerabil, care puțea a sudoare, și oftă prelung. Un oftat care semăna a plîns. Un oftat care ți se înfigea în suflet ca o gheară ce sfîșie...

Îngenuncheai lîngă omul acesta necunoscut, care suferea.

O deviere a satelitului împinse o așchie de raze peste fața artistului.

Pe tîmplele lui, trei ploșnițe grase începură să se frămînte, înspăimîntate de claritatea lunară. Se liniștiră însă în curînd, și-și înfipseră iarăși trompele lacome, în vinele calde ale pictorului.

Apoi — și asta mi s-a părut înfricoșător de bizar —, una din ele grăi:

— Secul acesta nu e bun la nimic. De patrusprezece nopți sug din el credincioasă, și încă nu mă văd sătulă...

A doua ploșniță răspunse:

— Hei!... să-și fi vîndut tablourile, mînca și el o supă grasă, iar sîngele nu i-ar fi fost așa de subțire...

A treia plosniță confirmă, gravă:

— Adevărat: mai multă apă decît sînge. Asta nu-i de loc o afacere pentru noi...

— Şi dacă, barim, ar da administrației noastre mai multă chirie. Douăzeci de mii de lei pe lună, pentru o cameră ca asta, e ridicol! Eu cunosc negustori, care iau — pentru un salon de pictură — optzeci de mii de lei lunar.

— Nu le-am spus-o eu de atîtea ori: ce vă tot încurcați cu artiștii? Mai bine facem un cabaret. Vom avea mosafiri corpolenți, — și veniturile s-ar înzeci...

— E o chestiune de principii la mijloc, care nu poate fi călcată, așa deodată, mi s-a răspuns într-o zi și mie...

— Tembelism, surato...

— Vă înșelați. Chiria va fi ridicată — și încă mult de tot. I-am auzit eu pe boieri, vorbind jos în cantelarie. Nici unul din ei nu poate suferi pe artiști. La ce folosește arta? — spunea unul. La nimic! Şi pe urmă, artiștii sînt niște trîntori sociali. Ei se joacă, cu dalta și cu penelul, iar apoi au pretenția să trăiască de pe urma acestui joc. Noi?... Noi muncim! Să administrezi o instituție așa de vastă ca aceasta, trebuie o trudă mare. Iar orice muncă se cuvine să fie răsplătită...

— Caraghios a fost într-o seară. Eu stam agățată în plafonul cantelariei și — sugestionată de ceafa sîngeroasă a unui domn din comitet — mă pregăteam tocmai să-mi dau drumul pe carnea aceea bogată, cînd ușa se deschise, și un artist palid și slab, ca și acesta, intră umil: « Aș vrea și eu o cameră, domnilor, să fac o expoziție, dar nu vă pot plăti anticipat, sînt sărac, și mama e pe moarte »... Un hohot de rîs formidabil izbucni în tot comitetul. Artistul plecă. Şi comitetul zise:... « caută chilipir, pezevenghiul! Ha! ha! ha!... »

Greoaie și chiftoase de sînge —, plosnițele își înfipseră din nou trompele obosite în tîmplele fierbinți ale artistului...

1927

GÎNDURI DESPRE ARTĂ

Importanța criticii în artă (1908)
Din « Jurnalul unui pictor » (1909)
Arta bizantină (1914)
Aforisme
« Arta se cuvine să fie împărtășită norodului » (1920)
« Morala publică » și nudul (1920)
Tehnica este un mijloc, nicidecum un scop (1920)
Expresivitate artistică (1920)
Artiști și precupeți (1921)
Artă și evoluție (1927)
Despre talent (1926)
Despre inspirație
Arta populară și cosmopolitismul politicienilor burghezi (1938)
Frauda n-are ce căuta în artă (1938)

IMPORTANȚA CRITICII ÎN ARTĂ [22]

...O pleiadă întreagă de critici competenți sînt aici, [în Germania], linia de legătură între opera de artă și public. Fără această linie de legătură, fără o pregătire a mulțimii, orice manifestare artistică tînjește.

Avîntul și rolul de critic, adică de interpret al artistului și al operei sale pe lîngă public, va trebui să mijlocească celui din urmă, putința de a pricepe și a aprecia pe cel dintîi.

Dările de seamă, ce se fac prin foile noastre zilnice, asupra expozițiilor de pictură, reprezentațiilor teatrale, concertelor, operelor literare etc., nu sînt altceva decît niște scandaloase reclame sau, dimpotrivă, mici răutăți ale unor suflete pitice, defăimări scîrboase, ieșite la iveală sub eticheta de... cronici artistice.

Publicațiile de acest soi sînt mai mult decît o crimă. Ele aduc în public o zăpăceală de nedescris.

Alte soiuri de « cronici », cu pretenții de judecată obiectivă, pricepere și bun-gust — umflate în termeni înalți și cu o dezlînare de fraze bolnăvicioase —, ascund în ele cea mai patentă superficialitate. Cu astfel de interpreți putea-va vreodată publicul romîn să învețe a-și da seama lămurit și exact și să aprecieze cum trebuie operele artiștilor noștri? ! Căci nimic nu e mai greu decît a ști să apreciezi o operă de artă.

Pe lîngă bunul gust înnăscut (și slavă domnului, poporul romîn are destul bun-gust), mai e nevoie să ai și multe cunoștințe temeinice cu privire la mijloacele de exprimare ale artistului.

În literatură bunăoară, citești o poezie, o nuvelă...

Aceeași poezie, aceeași nuvelă, analizată cu pătrundere, obiectivitate și bun-gust, de un critic, îți pare însutit mai frumoasă, mai interesantă.

Acum vezi, după arătările criticului, cu cîte obstacole neînchipuit de grele a avut de luptat artistul, cum a știut el să întrebuințeze cutare figură poetică, în loc de cutare. Cum a știut să utilizeze tonul crescînd, sau descrescînd, ca să capete efectul potrivit, cum a preferat el o anumită situație dramatică în loc de alta și de ce a terminat el poezia sau nuvela acolo și n-a dus-o mai departe etc.

După tot acest proces de judecată, după această scormonire minuțioasă a operei de artă, ajungi nu numai s-o iubești dar să o și prețuiești.

Îți dai seama astfel, după cîtă trudă, după cîtă chibzuială și frămîntare ia naștere opera de artă.

Gîndul nostru zboară atunci la făuritorul ei — ce veșnic se zbuciumă spre găsirea formei celei mai perfecte — și începi după aceasta să-l iubești, să-l prețuiești...

În polemica publiciștilor romîni n-ar trebui să fie decît o discuție cinstită și bine susținută, adusă la aprecierea publicului sau mai bine spre lămurirea lui și mai ales cînd e vorba de artă. Pe cît e de folositoare o polemică pentru cei ce-s însetați de a cunoaște adevărul, pe atît sînt de primejdioase acele atacuri personale care înlocuiesc lipsa de cunoștințe în direcția în care bîrfitorul s-a aruncat spre paguba publicului... La noi — unde se găsesc chiar foarte puțini « critici » de nu spun prostii în fața unei opere de artă — polemici în care să se discute cinstit, cu pricepere și fără patimă, asupra frumosului, sînt de cea mai netăgăduită trebuință...

1908

DIN « JURNALUL UNUI PICTOR »[23]

Paris, 16 decembrie 1909

Nu în varietatea culorilor stă arta unui colorist, ci în felul cum știe el să armonizeze și să echilibreze între ele două mase mari, predominante, de culoare.

Deci, cel ce distinge cele mai subtile nuanțe de culori și cele mai multe, nu e întotdeauna înzestrat cu darul de colorist.

Între a armoniza două mase de culori și a le echilibra e o diferență.

Armonizînd, ții cont de calitatea culorilor, echilibrînd, de puterea lor de luminozitate.

Rembrandt a știut mai cu seamă să echilibreze masele de culori.

Carrière de asemenea.

Watteau și Corot la francuji, excelează în armonizare. Cei mai dibaci armonizatori rămîn însă venețienii, cu Tizian și Veronese în frunte.

17 decembrie

Încă nu știu cum se definește « caracterul », mi se pare însă a fi un lucru foarte complicat, o sinteză de mai multe cele. « Expresia » e o exteriorizare a unei stări sufletești (sau organice) prin ajutorul mușchilor feței. Sînt expresii de scurtă durată și expresii mai continue.

Expresiile de scurtă durată, pasagere, sînt în foarte slabă legătură cu « caracterul », expresiile continue îmi par a fi rude mai de aproape cu el.

Mulți portretiști sînt aplaudați pentru portretele lor « expresive ». Nu însă « expresia » ar fi trebuit să fie scopul lucrărilor.

17 decembrie

În fața unei opere de artă întreabă-te mai întîi: ce anume coardă din sufletul artistului vibrează aici?; și apoi: cum vibrează ea și cît de intens?

N-ai să găsești niciodată doi oameni normali, întocmiți la fel sufletește; cu atît mai puțin doi artiști.

19 decembrie

Un raport absolut între două mari personalități artistice nu se poate stabili. Înțeleg raport între valoarea lor pur artistică, iar nu raport între valoarea lor ca cetățeni cugetători, oameni de bine etc.

20 decembrie

E superficial a afirma că *Venera din Millo* e o operă de artă, pentru că în ea se găsesc reunite « proporția dintre linii cu maiestatea figurii », — precum ar fi de asemenea superficială afirmația că piticii lui Velasquez sau ologii lui Goya ar fi capodopere pentru că... « urîțenia figurilor merge de minune cu stîlcitele proporții... »

21 decembrie

Un artist care n-are momente de o sfîșietoare descurajare, artistul care nu trece prin timpuri cînd se crede un « nechemat » — nu e un adevărat artist.

22 decembrie

Un artist păstrează în cutele cele mai intime ale sufletului — și în general fără să-și dea seama clar — elementele idealului său artistic.

Zic « elemente » și nu idealul întreg, pentru că acesta nu poate exista, de la început, întreg și desăvîrșit în el.

23 decembrie

A crea? A lua din lumea ce ne înconjură, din lumea materială sau din lumea morală, elemente disparate, și a le sistematiza apoi, a le lega la un loc, făcînd un ce întreg și logic*.

Dacă acest lucru nu e scăldat în acel duh de viață, rupt din însuși sufletul artistului, « creația » nu e operă de artă.

Duhul acesta de viață diferă de la artist la artist, e ceva care nu se poate defini nici pune la cîntar.

24 decembrie

Unitatea în varietate și varietatea în unitate e fraza ce se întîlnește mai adesea în gura « esteticienilor », că aceasta ar fi una din condițiile unei opere de artă. Se prea poate!

Dar atunci orice rigidă neghiobie, îndeplinind această condiție, ar trebui să fie înzestrată cu o cît de mică părticică de valoare artistică!

25 decembrie

Simplicitatea și chiar naivitatea mijloacelor tehnice fac mai vizibilă emoția artistului;

sau:

Intensitatea unei emoții e în raport direct cu simplicitatea traducerii în afară.

(De pildă: Puvis de Chavannes în *Sărmanul pescar;* Rembrandt în *Discipolii din Emaus*, Millet în *Angelus.)***

---

* De bună seamă, aici, *logic* e luat în sens de coerent.

** Față de «perfecțiunea» linsă, mediocră și searbădă a tehnicii academiste, Tonitza, ca și odinioară Luchian *(« Mai bine inegal, cu greșeli, decît corect și uscat »)*, preferă arta

ARTA BIZANTINĂ [24]

Se găsesc indicii, în pictura vechiului Bizanţ, care ne fac a crede că dacă imperiul de răsărit n-ar fi căzut aşa de brusc, s-ar fi produs o reacţie puternică contra unor formule de imobilizare a mişcărilor şi de înţepenire a expresiilor. O reacţie contra unor formule învechite, care ar fi avut ca rezultat o renaştere a artei bizantine şi o ridicare a ei, pe culmi încă neatinse de Renaşterea apuseană.*

1914

AFORISME [25]

Altădată am avut un Pericle care voia pe Fidias. Azi avem « Universul » care vrea pe d. Măţăoanu.

Avem foarte mulţi inşi care vor să facă artă. Puţini, care simt trebuinţa s-o facă. Cîţiva, numai, care, între *a voi* şi *a simţi*, pun un dram de superioară înţelegere — şi un pic de pudoare.

O privighetoare cade obosită. Omul o închide în colivie.

În noaptea aceea, privighetoarea n-a mai cîntat.

Jignit în aşteptările lui, omul o dă pradă pisicii. Dinţii animalului pătrund voluptos în ţeasta tînără.

Dar, cuprins subit de remuşcări, omul alungă, brutal, felina şi împăiază stîrvul, cu o stupidă religiozitate.

Asta e toată povestea artistului în societatea [burgheză].

Între a « modifica » un ideal şi a renunţa la el, nu e mare depărtare. Mai întîi, idealul artistului e să fie sincer cu el însuşi. Fără această neclintită sinceritate, arta cade în manufactură.

Opera de artă fiind un document plastic, reflectă şi gradul de civilizaţie al epocii în care el a fost conceput.

În artă, ideal şi materie, fac una. Nu se pot separa.

Pentru fiecare vibraţie sufletească nouă, va trebui adusă o nouă schimbare a materiei. Vibraţiile sufleteşti fiind infinite, infinite vor fi şi aceste modificări. De aici lupta, descurajantă pînă la nebunie, între sculptor şi blocul de granit, între pictor şi cele trei culori fundamentale, între poet şi vocabularul ţării sale, adeseori uzat, pînă la platitudine. Cei slabi nu izbîndesc

---

în care — cu mijloace mai simple, fireşti — pulsează un sentiment deslușit din adevărul vieţii.

Tonitza condamnă aici rigiditatea academismului, corect dar antirealist, luînd poziţie în favoarea unei arte însufleţite, sincere şi vii, ceea ce rezultă, cu prisosinţă, şi din exemplele pe care le dă: Rembrandt, Millet, Puvis de Chavannes. Departe de el, prin urmare, intenţia de a justifica teoretic stîngăciile, întîmplătoare sau voite, ale neoprimitiviştilor sau infantiliştilor contemporani.

* Tonitza înţelege arta în funcţie de dezvoltarea societăţii. De aceea, el descoperă în manifestările antirealiste ale artei bizantine — dovada declinului acesteia. Observaţia este cu atît mai remarcabilă, cu cît între cele două războaie mondiale unele curente decadente şi naţionaliste voiau să « renoveze » arta contemporană, printr-o regresiune la modul de viziune al artei bizantine tîrzii, caracterizat de Tonitza tocmai ca o expresie a decăderii ei.

în această luptă. Materia îi subjugă, şi ea triumfă asupra lor. Astfel se naşte « artizanul »,* care este contrarul artistului. De dragul de a părea un [stăpîn] dibaci al materiei, artizanul renunţă, anticipat, la lupta furioasă de care vă vorbeam. Fiindcă lupta aceasta cere timp îndelungat, şi rareori se termină înainte de sfîrşitul vieţii. Iată de ce, sub aparenţele abilităţii, artizanului îi lipseşte personalitatea creatoare...

Artizanul stăpîneşte materia, materialmente. Artistul, spiritualmente.

« ARTA SE CUVINE SĂ FIE ÎMPĂRTĂŞITĂ NORODULUI... »[26]

Timp de mai bine de jumătate de veac, statul a risipit banul public, cu o nemaiauzită lipsă de socoteală, peste toţi rataţii nevolnici, peste toţi schilozii intelectuali, hămesiţi după glorie oficială şi după cîştiguri fără de muncă şi fără de merit.

Risipa aceasta n-ar fi fost cea mai cumplită pagubă, dacă statul n-ar fi cerut « artă » în schimbul acestor bani de la o sumă de indivizi care aveau tot atîta relaţie cu Frumosul cîtă relaţie este între capul unui pitpalac şi calculele infinitesimale.

La noi, în ţara aceasta a tuturor anomaliilor, arta a fost socotită ca un lux inutil, artistul ca un simpatic şi original trîntor social.

Cine dintre stăpînitorii norodului nostru a fost acela — şi cînd — care să fi văzut în Artă o pagină elocventă a civilizaţiei şi să-şi fi dat socoteală de adînca şi salutara ei influenţă asupra maselor profunde?

De aici atîtea monstruozităţi coloristice agăţate prin galeriile noastre oficiale; atîtea gesturi şi mutre ilariante înţepenite în marmură şi bronzuri, atîtea « palate » costisitoare — menite să stîrnească rîsul — pe care generaţii întregi au fost silite să le contemple şi să soarbă din ele învăţătura « frumosului».

Adevărat: ţara e săracă şi zace în întuneric. Ţara nu poate face şi nici n-ar fi permis să facă cheltuieli pentru întreţinerea unui lux.

Este oare Arta un lux?

Pentru burtă-verzimea noastră ghiftuită din secolul al XX-lea — da.

Arta nu poate fi învinuită că trage după ea — ca ciuma şi războiul — nici întunericul, nici sărăcia şi nici nu le poate alimenta.

Fiind unul din cele mai frumoase şi mai eterne bunuri sufleteşti ale unui norod, Arta se cuvine să fie împărtăşită norodului.

1920

---

* Prin « artizan », Tonitza înţelege aici, pe acel artist pentru care creaţia se reduce la problemele meşteşugului. Evident, nu vrea să opună pe artist — artistului decorator. El se ridică doar împotriva concepţiei formaliste care socoteşte că arta înseamnă un ansamblu de procedee tehnice.

Tonitza revine asupra acestei probleme, în numeroase alte scrieri, cu precizări concludente:

« Înţeleg prin manieră facultatea de a transcrie uşor şi repede. Adică posesiunea simplei meserii. Cînd această îndemînare manufacturală este simultan acompaniată de vibraţii, nu numai retinale, ci şi adînc lăuntrice; cînd, mai ales, ea se lasă îndemnată, stăpînită, vrăjită de comandamentele unei viziuni interioare *noi* şi predominante — atunci, firește, maniera sporeşte uimitor în profunzime şi nu se mulţumeşte numai să încînte, ci cucereşte şi subjugă. Dar atunci ea nu se mai cheamă manieră — ci stil. Şi acesta nu se lasă împrumutat şi nici fabricat în serie. Cum de pildă cubismul. (« Rampa » din 6 noiembrie 1927.)

« MORALA PUBLICĂ » ŞI NUDUL [27]

În artă ca şi în natură, tot ceea ce întruchipează o armonie, în faţa căreia şi simţurile şi cugetarea noastră rămîn într-o clipă senină de odihnă estetică, nu poate fi imoral.

Este deci nudul — nudul viu, zugrăvit sau cioplit în marmoră — un element imoral? Desigur nu — cum nici adevărul gol nu poate fi imoral...

Ne vin în minte acele splendide gimnazii din Grecia lui Fidias şi a lui Praxitel, unde — sub baia diamantată a luminii — se înfrăţeau în mişcări de o senină şi curată plasticitate, zveltele trupuri dezvelite ale feciorilor şi fecioarelor vechii Elade.

Deprins de mic copil cu albul viului gol, grecul — devenit matur — nu-şi mai acoperea ochii, cuprins de o falsă revoltă, la vederea şoldurilor marmoree ale aproapelui său şi nu găsea de loc franca nuditate dăunătoare bunei lui morale, aşa cum nici burghezul de azi, cu decadenţa lui scrobită, nu mai găseşte vătămător pentru morala publică — ca orientalii — obrazul descoperit al femeii.

Noi suferim însă de adînci cangrene sufleteşti, moşteniri fatale şi rîncede ale stăpînirii bizantine. Ipocrizia este una din aceste triste moşteniri...

Iată pentru ce, în ţara unde avem — anual — cea mai întinsă producţie de artă, vedem aşa de rar apărînd nudurile prin expoziţiile care se succed cu repeziciunea rulourilor cinematografice.

Un înalt funcţionar al statului nostru, « eminent om de legi », şi foarte apreciat de presă ca un dîrz propovăduitor al sincerităţii în orice domenii de activitate, mi se jăluia într-o zi despre maestrul de pictură al fiicei sale, care — fără vreo prealabilă autorizaţie din partea părinţilor — ar fi adus elevei, pentru studiu, o statuetă în ghips — un Bacus « literalmente gol ».

Cu toată pledoaria mea pentru artist, « eminentul om de legi » concedie peste cîteva zile pe profesorul de pictură, fiindcă purtarea acestuia fusese în flagrantă contrazicere cu « bunele principii ale casei ».

La o săptămînă — era ziua celor şaptesprezece roze împlinite ale domnişoarei — primesc o invitaţie.

Masă, muzică, dans.

Tango.

Prin şerpuirea voluptoasă a dansatorilor împărechiaţi, zăresc pe domnişoara: pîntecele ei zvelt se freca convulsiv de pulpa cavalerului sclivisit, şi sînii ei ţîşneau rotunzimea pîrguită, aproape de buzele, de dinţii dănţuitorului îmbătat de parfumul răcoritor al cărnii fragede...

Alături, în sufragerie, « papà » primea — ciocnind pahare de şampanie — urările prietenilor casei.

În ochi îi luceau lacrimile părinteştii bucurii.

O diabolică curiozitate mă împinse să-l întreb:

— Ce-ai făcut cu statua aceea « literalmente goală » a lui Bacus?

— Am sfărîmat-o!

Apoi, plecîndu-şi grav capul lîngă urechea mea, îmi şopti confidenţial: pentru bunele principii ale casei mele era — cum să spun — prea, prea...

Către miezul nopţii părăsii pragul casei cu « bunele principii » şi, în drum spre căminul meu, pierdut în bezna unei mahalale, îmi veni în minte prive-

lişţea groaznică din noaptea de 18 ianuarie 1504 cînd, în inima subtilei Firenze, cetăţenii îndobitociţi de morala savonarolică, lapidară divinele forme albe şi reci ale lui *David* [de Michelangelo] — pentru că erau « literalmente goale ».

1920

TEHNICA ESTE UN MIJLOC, NICIDECUM UN SCOP [28]

Eclectismul este, îndeobşte, tărîmul de refugiu al tuturor celor lipsiţi de temperament şi imaginaţie proprie.

Uneori, foarte rareori, eclecticii sînt artişti desăvîrşiţi, care, deşi capabili să exteriorizeze emoţia lor estetică cu mijloace personale, recurg totuşi la eclectism, mînaţi mai mult de un impuls intelectual decît de unul afectiv.

Dacă cei dintîi cîştigă prin eclectism (fiindcă, în definitiv, n-au nimic de pierdut), cei de pe urmă îşi ratează cariera, omorîndu-şi personalitatea în confecţionarea de opere foarte onorabile, ticluite după anumite « principii » şi anumite « reţete », unanim recunoscute drept invulnerabile.

În genere, eclecticul nu este un emotiv — şi zadarnic vom căuta la baza operei lui o vibraţie sufletească.

Iar cînd se întîmplă să fie un intelectual, elementele intelectuale introduse în opera lui, fiindcă nu sînt încălzite şi purificate de undele emotive, apar goale, rigide, stridente, fără sens.

Eclecticul este însă, oricînd, un om de voinţă.

Ca atare, toate sforţările lui se îndreaptă către un singur ideal: acela al realizărilor tehnice, pe care nu-l poate atinge, totuşi, niciodată.

Căci « tehnica » — adică procedeul material — este, în artă, un mijloc, dar nicidecum un scop.

Ceea ce stabileşte valoarea unei opere de artă este complexul personalităţii artistului şi emoţia estetică a acestuia, exteriorizate.

Adică stilul.

Tehnica, în sine, nu-l dispensează decît atîta cît serveşte de instrument acestui stil.

Iată pentru ce eclecticii, harnici contopitori de procedee diferite, smulse din pîntecele atîtor stiluri diferite, nu parvin niciodată să aibă un stil propriu.

Arta lor nefiind, prin urmare, revelaţia emotivă a unei personalităţi, nu poate avea pentru noi valoarea şi importanţa ce i se atribuie, îndeobşte, de către acei ce văd în manifestările artistice numai etalarea unei dexterităţi profesionale.

1920

EXPRESIVITATE ARTISTICĂ [29]

Sînt artişti puternici, înzestraţi cu o extraordinară uşurinţă de exprimare, cum sînt artişti geniali, care, pînă să ajungă la obiectivarea emoţiei lor, frămîntă materialul cu o trudă exasperantă . . .

Valoarea unei opere de artă stă numai în originalitatea de cugetare şi de simţire a artistului, adică în chipul cum artistul — spărgînd perdeaua convenţiilor şi a formulelor calapod, care obloneşte multora vederea limpede

peste lumea înconjurătoare — ştie să ne împărtăşească emoţia lui, obligîndu-ne să trăim această emoţie, să ne-o însuşim, dublîndu-ne astfel, pentru o clipă măcar, cu personalitatea sufletească a artistului.

1920

ARTIŞTI ŞI PRECUPEŢI [30]

Şi mai dăunător decît burghezul este « artistul burghez ».

În decurs de aproape jumătate secol, expoziţiile noastre au fost stăpînite, mai toate, de două influenţe directe şi imediate.

Aceea a lui Grigorescu şi aceea a lui Mirea.

Grigorescu, obsedînd prin abilitatea şi noutatea — pentru ţara noastră — a tehnicii lui moderne şi a atitudinii lui admirative faţă de pătura cea mai puţin omeneşte înţeleasă şi simpatizată atunci: ţărănimea; — Mirea, prin fastul compoziţiilor, prin cavalcada vertiginoasă a penelului şi prin « grandoarea » terifiantă a subiectelor sale, alese, toate, cu grijă mare, din tot ce legendele şi istoria noastră naţională aveau mai senzaţional.

După moartea lui Grigorescu, « ţărănismul » acestuia trece — moştenire legitimă — în monopolul lui Verona; iar întreprinderile istorice se strecoară din atelierul lui Mirea — prea obosit — în acela al lui Costin Petrescu, uimitor de activ.

Astfel, în preajma acestor doi stupi de artă încep să roiască pastişori vînînd — cu o abilitate care va rămîne istorică — gloria şi gologanul oficial şi public.

Industria pictoricească lua proporţii fantastice.

Piaţa plesnea de năvala « carelor cu boi », de « ciobăniţe » şi « ciobănaşi », de « ţigani » şi « ţăgăncuşe », de « ovrei » (cu sau fără gîşte), şi « peisaje » naţionale, de « voievozi » viteji şi « bătălii » emoţionante.

În înghesuiala aceasta, atmosfera devenea asfixiantă.

În templul larg şi senin al artei se instalaseră, ca la bîlci, tarabele furnizorilor de « artă naţională ».

Luchian apăru atunci, cu biciul idealului şi al bunei-cuviinţe, în haosul iarmarocului din templu . . .

A fost aruncat pe scară, ca un inoportun.

Erau mulţi precupeţii artei, mulţi şi puternici.

Şi arginţii rîdeau la soarele izbînzii, uşor dobîndite.

Luchian s-a retras, pentru totdeauna, în tihna luminii lui lăuntrice, în boala şi în sărăcia lui.

Baltazar s-a ridicat apoi, prin penelul şi prin condeiul său, împotriva « gloriilor naţionale », care, în mercantilismul lor, coborîseră arta pînă în noroiul trotuarelor, în faţa cărora păşeau gravi şi satisfăcuţi, asemenea negustorilor în faţa tejghelei, triumfătorii . . .

Templul artei romîneşti se va curăţi în curînd.

Definitiv !

1921

N. Tonitza — *Bolșevicul a fost achitat*

N. Tonitza — *Din viața celor umili*

ARTĂ ŞI EVOLUŢIE [31]

În adevăr, dragă prietene, vechii sculptori ai Eladei au fost artişti fără de pereche. Artişti în cel mai înalt şi mai adînc înţeles al cuvîntului.

Tu îi admiri, te închini lor, şi te crezi, prin asta, urcat în sferele superioare ale înţelegerii şi ale simţirii.

Tu îi admiri pentru « perfecţiunea » lor tehnică, pentru simţul lor de proporţie, pentru neîntrecuta lor seninătate.

Dar — în ciuda surîsului tău sceptic —, îi admir şi eu.

Eu îi admir pentru inteligenţa meşteşugului lor, pentru logica creaţiilor lor, pentru sinceritatea lor mare şi pentru neclătinatul lor bun-simţ.

Înţeleg prin inteligenţa meşteşugului, acea însuşire pe care o au unele firi inspirate de a şti să aleagă, pentru exprimare, materialul cel mai potrivit sentimentului şi viziunii lor interioare. Beethoven nu şi-ar fi putut exterioriza anumita lui lume lăuntrică în marmură, cum Michelangelo n-ar fi putut-o exterioriza prin sunete.

Prin logica creaţiei înţeleg facultatea pe care o au unii artişti de a dibui ce merită şi ce nu merită să exprime, aflîndu-se într-o determinată atmosferă sufletească şi ideologică . . .

Înţeleg prin artist sincer, artistul al cărui ideal rămîne acelaşi: nedezmînţită armonie între creaţie şi sufletul din care acesta ia naştere.

Şi vei vedea, din cele ce urmează, ce înţeleg eu prin bun-simţ, în artă.

Ţi-aduci aminte? Vorbindu-ţi o dată de *Venera din Millo* tu ai suspinat, cu semnificativă melancolie: — « Ah ! . . . unde se mai face astăzi aşa ceva ? ! »

Dacă astăzi s-ar mai face *exact* aşa ceva — eu, prietene drag, n-aş fi de loc mulţumit. Dar nici nu se poate.

Oricît de vrednică ar fi sforţarea noastră, astăzi, noi artiştii, nici nu ne putem închipui, nici nu ne putem executa o operă similară, fiindcă — vai ! nu sîntem aidoma vechilor sculptori din Elada. Putem — cel mult — lua ca lozincă principiul artei lor: nedezmînţită armonie între lucrare şi între sufletul din care aceasta ia naştere.

Au fost în Franţa, la începutul secolului al XIX-lea, o seamă de artişti, care hotărînd să reacţioneze împotriva artei de budoar, ce mai persista încă, moştenire, de la trecuta putere a unei nobilimi fastuoase şi uşuratice, s-au apucat de făcut artă . . . franceză, în spiritul romano-grecesc. Pe ce treaptă a decadenţei se va fi aflat plastica franceză înainte de mişcarea lui David e greu de precizat. Ceea ce însă se ştie lămurit, e că toată şcoala lui David a fost, în ciuda talentelor necontestate care au ilustrat-o, o lamentabilă imitaţie a unei arte demult apuse *. Punîndu-şi în cap să răstoarne arta galantă,

---

* La începuturile ei, o reacţie viguroasă, programatică, uneori pătrunsă chiar de un suflu revoluţionar, împotriva artei galante, senzuale a clasei nobiliare decadente din Franţa secolului al XVIII-lea, pictura lui Jacques Louis David (1748—1824) îşi va pierde semnificaţia educativă, după ce pictorul se va pune în serviciul preamăririi domniei lui Napoleon I.

Clasicismul şcolii lui David, care a influenţat în bună parte arta oficială a secolului XIX, a ignorat realitatea, înlocuind-o cu o « lume ideală », lansînd o aşa-zisă estetică a « stilului sublim » şi tinzînd la o elevaţie şi un patos retoric, factice (« grande machine »), pe care le elabora calculat, rece, imitînd arta antichităţii greco-romane.

Tonitza, combătînd clasicismul în general, pentru caracterul lui antirealist, diversionist, pentru izolarea lui de freamătul contemporaneităţii, nu se referă, desigur, la importanta latură a creaţiei lui David, pe care o constituie portretele, dintre care unele adevărate capodopere ale realismului, ci la pînzele confecţionate în spiritul entuziasmului de comandă al unui retorism convenţional.

care, reprezentînd o epocă, era, cu toate scăderile ei, o manifestare sinceră, David a lansat stilul acela calculat, sever, glacial, ce nu avea nimic din sincera expresie a echilibrului spiritual grecesc. Mai ales într-o epocă de clocotire proletară * şi de avînt războinic — cum a fost aceea napoleoniană. În locul unei arte dinamice . . . — (ceea ce prin ecou, începe cu Delacroix mult mai tîrziu) —, am avut, hibridă, o artă statică, reeditînd inerţia statuară a romanilor, uneori chiar olimpica graţie a grecilor, dar niciodată forţa barbară a celor dintîi sau idealismul netulburat al secunzilor.

Şcoala lui David e moartă de mult în Franţa. În schimb, arta greacă, mai mult decît cea romană, viază, viază, neştirbită ca prestigiu şi frumuseţe, după atîtea răsturnări şi învieri de popoare, după atîtea veacuri grele rostogolite peste sufletele omenirii, neodihnită în căutare.

Pentru ce oare supravieţuiesc încă, artiştii sprintenei Elada? Fiindcă au avut, ca nimeni alţii în aceeaşi măsură, simţul acela care i-a călăuzit să prefere în munca lor nu imitaţia, ci observaţia.

Cînd zic că au preferat observaţia imitaţiei, nu înţeleg că n-au împrumutat felurite trucuri de meserie şi chiar canoane stabilite de experienţa altor noroade mai bătrîne în civilizaţie. Dar nu şi-au însuşit sufletul altora, ci s-au străduit să observe şi să exprime tot ce era [ambianţa] lor, obiceiurile lor, preocupările lor, entuziasmul lor, bucuriile, durerile, speranţele şi înfăţişarea fizică a contemporanilor lor, a celor mai plastic reprezentativi dintre ei. Au fost, cu alte cuvinte, contemplativi ** — martorii şi interpreţii epocii lor.

. . . . . .

Ţi-am spus într-o zi — şi tu m-ai privit atunci cu milă ! — că cea mai mare primejdie, pentru un tînăr care se dedică picturii ori sculpturii, e să înveţe a desena după ghipsuri, mai cu seamă după cele antice. Mi-ai imputat îţi mai aduci aminte? — că eu n-aş avea respect pentru « tradiţie », că toată admiraţia mea pentru clasici nu-i decît verbalism.

Dragă prietene, grecii au atins perfecţiunea numai prin studiul naturii vii, contemporane, iar nu printr-o servilă copiere a unor mulaje, oglindind adeseori schilod, alte vremuri, altă sensibilitate, altă viaţă. Noi ne opintim să-i ajungem pe vechii greci, dar ne folosim în acest scop de mijloace diametral opuse decît cele urmate de ei, adică de contemplarea atentă, pasionată a vieţii contemporane.

Bănuiesc că în răspunsul tău îmi vei pomeni de « perfecţiunea formei », pe care, după a ta credinţă, n-o putem învăţa decît de la antici.

Dar în artă, forma nu e niciodată perfectă prin ea însăşi, ci prin ceea ce izbuteşte să exprime.

Noi vedem astăzi lucruri şi oameni pe care grecii de acum două mii de ani nu i-ar fi putut bănui. Sîntem frămîntaţi de alte sentimente, de alte pasiuni, de alte rîvniri, sau, dacă vrei, de aceleaşi, dar cu alte nuanţe.

Artistul modern trebuie să caute şi să găsească, prin urmare, forma cea mai corespunzătoare ideilor şi sentimentelor de care este stăpînit el şi semenii săi.

Vom atinge şi noi « perfecţiunea », cînd vom izbuti să aflăm acele forme care vor fi în cel mai neştirbit grad în armonie cu fondul nostru sufletesc. Şi asta ar însemna că vom fi cucerit stilul nostru.

---

* Tonitza foloseşte aici termenul de « proletară » în înţeles de « plebeiană ».

** Aici « contemplativ » nu are înţelesul de « privitor inactiv », ci de *observator realist* al vieţii.

Deci, cînd grecii aveau nu pasiunea exercițiilor mecanice, după mulajele unor răposați de alt neam, ci pasiunea naturii vii, a observației directe a mediului înconjurător, în tot ce acesta avea mai local expresiv, — cine din noi doi are dreptate, cine din noi doi respectă și continuă mai credincios tradiția? Tu care strigi: « lăsați natura ! nu vedeți cîtă perfecțiune e în *Venera din Millo* » sau eu, care propovăduiesc: « Jos cu ghipsurile anoste și inerte ! priviți, pricepeți, exprimați viața prezentă și descoperiți în ea nota frumuseții care să rămînă eternă... ? ! »

1927

DESPRE TALENT[32]

Talentul?

Sînt atîtea talente, cîte nume de prunci în terfeloagele stării civile: Iordache, Costin, Marin, Tănase...

Dar talentul singur, nu înseamnă artist.

De la candela timidă, care clipocește și năzuie, pînă la artistul care, vîlvătaie impresionantă, creează, strălucinînd în spații și timpuri, e cale lungă, monstruos învălmășită de spinăriș urît, mătrăgune viclene, eleștee putrede și stînci năprasnice.

Oră cu oră, zi cu zi, ani de-a rîndul, decenii întregi, drumul acesta cată să fie curățit, rînduit, netezit — cu perseverența și răbdarea unei cîrtițe.

Care vor fi, la urmă, beneficiile acestor constante, penibile, sfîșietoare strădanii?

Cel care va să devină cu adevărat artist, nu se întreabă niciodată.

Însă acela care, îngrijorat de nesfîrșirea trudnicei desțeleniri, se va opri o clipă din migăloasa roboteală, ca să drămuiască, în balanța cugetului gospodar*, munca făcută și cîștigul ce va să vină; ori, acela care se va bucura mai dinainte la nălucirea viitoarei procopseli — acela nu va izbuti să se cucerească pe sine, pentru ca, apoi, să poată cuceri pe alții.

Arta e floarea crescută în brazda pasiunii dezinteresate.

Nu este întreprindere născocită de mintea omenească, oricît de întinsă și complicată, unde disciplina, înalt riguroasa disciplină, să se simtă de trebuință — mai mult ca în arta plastică.

Între duhul nostru, care-și vrea oglindire exterioară și între mîna noastră, care va săvîrși palpabila întruchipare, e necesară o nehodinită și ideală legătură.

Mîna la început boccie, greoaie și recalcitrantă, cată să devină cu vremea, instrumentul fără greș — orbește supus ordinelor minții noastre. Sclav credincios, instruit și rafinat.

Dar între mintea noastră care izvodește și mîna care execută, stă ochiul nostru — străjer cumplit, verificator pozitiv...

De cînd vedem lumina soarelui și pînă ne scoborîm, pentru totdeauna, în tainițele subpămîntene, ochiul nostru se găsește într-o necontenit încordată activitate — de înregistrare și de supraveghere...

Înregistrarea ideală este cea directă...

---

* *Gospodar*, aici, în sens de proprietar, om care face meschine calcule de interes personal.

De aceea, ochiul cere aceeaşi îndelung şi strînsă educaţie ca şi mîna.

Viziunea plasticului însă nu e de loc aceea a literatului.

Şi nici nu trebuie să fie.

Exteriorizarea unei armonii poetice interioare va cere alte procedee, alte materiale, altă logică arhitecturală, decît exteriorizarea unei viziuni interioare plastice.

Între verb şi piatră, între culoare şi verb se întind pustiuri infinite fără perspectiva unor ţărmuri de întîlnire.

Plastica e clipă încremenită.

Literatura în genere, este succesiunea *.

Ele sînt rivale de moarte.

O contopire a lor e monstruozitate.

Cu toate acestea, şi plastica şi literatura pot ataca motive identice.

Îşi pot, chiar, îngădui, reciproc, împrumuturi de motive.

Cu o singură condiţie: să nu-şi confunde urzeala sufletească, să respecte puterea, vraja şi independenţa materialului respectiv.

Aici, în această subtilă şi categorică despicare, rolul talentului personal — şi numai al acestuia — se evidenţiază lămurit, cu tăişuri şi străfulgerări de oţel...

1926

DESPRE INSPIRAŢIE [33]

S-a crezut multă vreme (şi încă se mai crede), că artistul e « un fel de halcă ruptă din divinitate, un fel de băşică umplută cu duh sfînt, care n-are alt ţel în viaţă, decît să se dezumfle pe-ndelete, împărtăşind omenirea cu un fel de parfum voluptos şi extraterestru ». Acest « eşapament » miraculos, a fost botezat (de către acei care n-au bănuit niciodată durerea creaţiunii) « inspiraţie ». Simplismul acestei expresii a dat naştere unei himalaice indiferenţe asupra condiţiilor de viaţă ale artistului, care — o dată presupus de esenţă divină — nu mai avea, ca om, nevoie de nimic.

Nu s-a afirmat oare (de către profesori de înaltă autoritate), că dacă Eminescu ar fi avut existenţa zilnică asigurată, n-ar mai fi imprimat creaţiilor lui poetice nota aceea, de sfîşiere lăuntrică, ce va copleşi pe cetitor încă multe secole de aici înainte?

Nu s-a spus despre Beethoven că dacă ar fi avut posibilitatea să-şi vindece surzenia, n-ar mai fi putut compune tulburătoarele lui simfonii, care l-au făcut nemuritor?...

Dar, o altă enormitate a circulat cu atîta frenezie prin capetele multor generaţii de « intelectuali »: « chiar orb şi fără braţe de s-ar fi născut, Rafael tot Rafael ar fi fost! »...

Aceste citate (care frizează puerilitatea), au avut, totuşi, o influenţă considerabilă asupra celor ce se înghesuiau să se împărtăşească din flacăra artiştilor, ca dintr-o pomană îmbelşugată şi gratuită a Cerului.

Bineînţeles că nu toată omenirea, fără excepţie, a avut această mistică indiferenţă faţă de artişti. Au fost şi oameni care le-au înţeles durerile şi i-au ajutat omeneşte în strădania lor spre frumos. Altminteri, cutare monarh

* Aici, Tonitza reia ideea fecundă a iluministului german G. E. Lessing din clasica sa lucrare *Laokoon*.

ar mînca şi astăzi din blidul de lut; femeile noastre, ar umbla pe bulevard tot cu vița de vie atîrnată sub ombilic — şi harfa n-ar fi ieşit din înfățişarea ei primitivă: cîteva mațe de capră, stăvilite în crăcana a două coarne de bou.

Această infimă minoritate din omenire, care s-a încălzit la văpaia artistului, i-a pătruns marile lui rosturi sociale şi l-a biciuit cu entuziasmul ei, spre luminoasele bulevarde ale creației, şi a sesizat de la început un lucru tare simplu: *artistul e născut om.* Om, cu toate imperioasele necesități fiziologice, ca toți ceilalți oameni. El are nevoie de brici, de pantofi, de odaie, de foc în sobă, de o perie de dinți şi celelalte imperative ale traiului zilnic. Dar, în plus, mai are nevoie (mult mai strigătoare decît ceilalți semeni), şi de un combustibil aparte. Un combustibil pe care-l va arde în laboratorul lui lăuntric, nu ca să-l consume pentru necesități egoiste, ci ca să-l transforme în diamante rare, spre voluptatea înaltă a consîngenilor săi. Acest combustibil, hai să-l numim *senzație.*

Dar, sînt senzații şi « senzații »...

ARTA POPULARĂ ŞI COSMOPOLITISMUL POLITICIENILOR BURGHEZI [34]

Mie mi-au plăcut întotdeauna jocurile țărăneşti. Nu atît pentru joc, muzică şi « strigături », ci pentru pitorescul costumelor. Motivele decorative cu care [țăranii] îşi împodobeau straiele, scoarțele, oalele şi celelalte lucruri din interiorul lor, toate erau inspirate din natura care îi înconjura şi stilizate potrivit unei milenare tradiții. De aceea se păstra o armonie în costumul romînesc, o armonie care reflecta hărnicia şi sufletul țăranului nostru...

...[În schimb] cu cît te vei urca mai sus pe scara « naționalismului integral », cu atît vei afla o şi mai dezolantă lipsă de contact spiritual cu arta poporului nostru.

Ai avut vreodată curiozitatea să priveşti şi să studiezi atent locuințele acestor toreadori ai naționalismului romînesc? Sînt — mai toate — construcții de un cosmopolitism ilariant, cu absurde pretenții de stil romînesc. Dacă, pe ici pe colo, nu şi-ar fi agățat pe fațade — chipurile: drept frumusețe ornamentală « specific națională » — o friză cu... semne electorale naționaliste, te-ai crede dinaintea unui templu baptist, a unui birou de bancă internațională, a unei reşedințe de mare rabin...

Arta este oglinda cea mai pură în care se răsfrînge ireproşabil sufletul unei națiuni. Cine nu cunoaşte — prin intermediul artei — acest suflet, în cele mai nobile şi mai subtile ale lui nuanțe, n-are ce căuta la conducere. Chiar dacă s-ar înfăşura în « tricolor » sau ar umbla cu cămaşa afară din pantaloni *...

1938

FRAUDA N-ARE CE CĂUTA ÎN ARTĂ [35]

Tatu-meu, strănepot de vechi răzeşi moldoveni, nu mi-a lăsat avere mai mare decît vorba asta: « tot ce este agoniseală (sau răsplată) care nu-şi are obîrşia în dreapta şi cinstita strădanie a mîinilor ori a minții tale — e furtişag ».

---

* Aluzie la unii fruntaşi ai partidului național-țărănesc care umblau în costum național

Copilaşul care fură păpuşa cu sfoară de la zmeul vecinului de joacă; elevul de liceu care, strigat la lecţie, trage cu urechea la ce i se suflă din bancă, sau acela care copiază la teză fără să roşească, sînt cu toţii mici răsaduri de viitori mari hoţi ai societăţii.

Că unii vor fi descoperiţi şi vor înfunda puşcăriile, iar alţii se vor bucura mai departe de stima şi încrederea tuturora, asta atîrnă de noroc, de împrejurări şi de abilitatea căpătată, la unii încă din copilărie, de a şti să-şi ascundă micile păcate, fără să se cutremure şi fără să clipească.

Se fură, pretutindeni, ca în codru. (E o banalitate să mai pomenim azi că hoţul de codru, care n-a jurat niciodată că e om cinstit, e incomparabil mai corect decît aşa-zisul « defraudator » al avutului public.)

Există totuşi un domeniu unde furtul — şi mai ales furtul practicat din fragedă tinereţe — nu poate duce la nici un fel de succes. Dimpotrivă. Acesta e domeniul muncii artistice.

Totul, aici, se clădeşte pe muncă, pe disciplină şi pe oroare de tot ce este « chiul ».

Cine încearcă să-şi facă educaţia artistică utilizînd găinăreşte trageri pe sfoară practicate în cursul secundar, va ajunge o detestabilă mediocritate, fără putinţă de ridicare. Un ratat.

Am cunoscut, în tinereţile mele, elemente foarte « talentate », în care îşi puseseră mari nădejdi atît profesorii cît şi familia. Erau socotiţi viitoare glorii ale neamului. Încetul cu încetul nu s-a mai auzit nimic de ei: s-au scufundat în mocirlă.

De ce? Fiindcă, o dată intraţi într-o şcoală superioară de artă, nu s-au putut dezbăra de nenorocitele năravuri, de mentalitatea curentă că efortul la studii duce neapărat la tîmpenie şi că un băiat « inteligent » poate căpăta nota de trecere şi fără să « tocească » etc.

Ei nu şi-au dat seama că un viitor artist nu este decît un instrument imperfect, care trebuie şlefuit cu deosebită atenţie şi răbdare ca să poată suna frumos şi original.

Şlefuirea aceasta ţi-o desăvîrşeşti tu singur muncind din greu, onest şi fără curmare.

Frauda n-are ce căuta aici... E catastrofală.

1938

DESPRE UNELTE, TEHNICĂ ȘI ARTA PICTURII

Desenul și materialele desenului
Pictura și materialele ei
Despre model
Preliminarii la studiul nudului
Considerații generale despre compoziție
Cum se organizează o compoziție
Indicații pentru studiile din timpul verii
Însemnări despre pictură
(1926—1927)

DESENUL ŞI MATERIALELE DESENULUI [36]

Firește, se poate desena pe orice: pe hîrtie, pe scîndură, pe nisip, pe piele, pe tinichea, pe sticlă etc. — cu pămînturi colorate, cu cărbune, cu metale ascuțite, cu creion, cu vopsea, cu degetul. Atîrnă de ceea ce ai la îndemînă în clipa cînd simți nevoia de a-ți nota o observație grafică și de scopul, de destinația pe care vrei să o dai desenului tău.

Omul din grotă — în lipsă de alt material existent — a zgîriat cu o cremene ascuțită mamutul lui din cavernă.

Tîmplarul de azi — la nevoie — își însemnă, cu ascuțișul unui chiron desenul pe care vrea să-l urmeze ferăstrăul, în scîndura de tei.

După experiențe de veacuri s-a ajuns însă la concluzia că, pentru un desen, executat în condiții normale, materialul preferat e hîrtia și cărbunele, cărbunele fiind cel mai ușor de manipulat și mai puțin [vătămător] pentru hîrtie.

Se lucrează însă deopotrivă de mult cu: mină de plumb, cretă și cerneluri colorate; materialul hîrtie, rămînînd însă, în majoritatea cazurilor, neschimbat.

Îndeobște, cel mai bun material de desen e acela care e adaptat ireproșabil la tema ce urmează a fi executată și la temperamentul artistului respectiv.

Pentru începători, de bună seamă, tot cărbunele rămîne unealta cea mai comodă. Aderă ușor la hîrtie (mai ales cînd hîrtia prezintă o suficientă porozitate) și se șterge ușor, chiar cu ajutorul unei cîrpe, sau al unui miez de pîine.

E, de altminteri, și cel mai ieftin dintre materiale; are însă și un mic dezavantaj, adeseori enervant: nu prinde pe hîrtie lustruită iar pe cea poroasă, se întîmplă adeseori să o suprasatureze, împiedicînd [posibilitatea] revenirii pe același fragment de studiu.

Pentru acest neajuns, mulți au socotit estompa, muiată în pudră de cretă neagră, ca un mijloc mai sigur și mai rapid. Da, — cu o singură condiție: să o întrebuințezi ca pe o pensulă care ar picta cu negru pe alb, iar nu ca pe un instrument de șlefuire, așa precum o întrebuințează școala zisă « academică » — pînă la definitivă compromitere.

Pentru reuşita acestui procedeu de şlefuire a naturii pînă la transpunerea unui model viu într-o figură, turnată parcă în zahăr ars sclipitor, s-a inventat şi sistemul hîrtiei întinse ca o piele de tobă, pe pervazul unei rame. Sistem detestabil pentru desenul în cărbune sau mină de plumb, fiindcă obligă pe desenator la o prudenţă în accentuări violente (pe care hîrtia întinsă nu le-ar putea suporta decît de la estompă), prudenţă care conduce pe nesimţite, spre o grafică uniformă, moale, inexpresivă. De aceea, s-a şi revenit de mult la obiceiul vechilor maeştri, la procedeul de a fixa hîrtia de desen pe un carton sau o planşă de lemn, ca să putem imprima mîinii şi uneltei noastre — fără primejdie pentru hîrtie — toată energia de care e nevoie în anumite cazuri.

Desenul a avut întotdeauna două scopuri hotărîte: primul, să ne înveţe a desena — pentru frumuseţea desenului, ca artă a ritmului liniar şi a jocurilor de negru pe alb, ori ca pregătire pentru *o specializare în artele gravurii;* al doilea, pentru a ne iniţia în arta de *a construi logic o pictură.*

Prin urmare, pentru aceste două scopuri deosebite, vor fi două metode deosebite de a desena.

Cea dintîi — urmărind perfecţionarea grafică — va impune materiale, unelte şi procedee adecvate acestui fin meşteşug linear: mina de plumb ascuţită, cărbunele ascuţit sau peniţa. Contururi şi valori, vor trebui redate nu în pete, ci în haşuri nuanţate după forme şi adîncimi. (Estompa este exclusă aici principial.)

A doua metodă, care ţinteşte la stăpînirea construcţiei picturale, va necesita, fatalmente, utilizarea unor scule, care să fie apte a prepara şi mîna şi retina elevului cu viitoarea lui specialitate: *pictura* . . . În acest caz, firește, unealta (mina de plumb sau cărbunele), se vor utiliza nu ascuţite, ci plate. (Aici, estompa nu este, din principiu, îndepărtată, — rămînînd totuşi primejdioasă, mai ales în mîini neexperte, pentru motivele arătate.)

Scula cea mai bună însă pentru desenul pictural, rămîne *pensula*, iar ca material: negrul şi albul, sau bistrul şi albul sau sepia şi albul etc. E de la sine înţeles că penelul şi vopselele, nu vor fi dintr-o dată şi direct utilizate pe cîmpul hîrtiei albe. Ele vor servi numai la studiul planurilor, al valorilor şi al reflexelor.

Conturul modelului (dar numai conturul şi indicarea uşoară a cîtorva planuri principale) va trebui, în prealabil, desenat tot în cărbune. (Pentru ca hîrtia de desen să primească mai uşor culoarea de ulei, se va stropi conturul de cărbune, *inclusiv restul hîrtiei*, cu o doză mai puternică de fixativ obişnuit.)

PICTURA ŞI MATERIALELE EI

Pentru desenele asupra cărora vom avea dorinţa să revenim cu o culoare în ulei, [unele] *hîrtii* (« Ingres » de ex.) prezintă inconvenientul că [sînt] prea pufoase şi deci improprii unei manipulări uşoare a pensulei. Se va recurge prin urmare, în cazul acesta, la o hîrtie cu suprafaţa mai unitară şi mai lucie: obişnuita coală albă de desen, hîrtia cu metrul, de arhitectură etc.

În cazurile cînd, după aşternerea primelor straturi de culoare, se vor ivi părţi lustruite şi părţi mate, ca să poţi reveni peste lucrul din ajun chiar dacă e umed, se recurge la vernis. Firește, nu întins cu pensula (operaţie ce se face numai după uscarea perfectă a lucrării), ci vernis *suflat* cu fixatorul.

În alegerea pensulelor, e bine să evităm, pe cît putem, pensulele de păr de porc şi mai ales acelea care sînt late şi care, prin conformaţia lor, te obligă şi te obişnuiesc cu o tehnică prea uniform abruptă.

Vom prefera deci pensula pictorilor de totdeauna: aceea rotundă şi cu păr moale (ideal ar fi părul roşu — de *mardră)*, care distribuie admirabil culoarea, nu zgîrie, nici nu detaşează straturile de culoare încă jilave şi se mînuieşte cu uşurinţă, în toate sensurile cerute pe timpul studiului.

De bună seamă că, pentru primii ani de aplicaţie de culoare, cînd ucenicul pictor nu are nevoie decît de două-trei tuburi şi două-trei pensule, nu e încă necesară *cutia cu culori* completă.

O paletă mică de buzunar, pe care o putem fabrica singuri, dintr-o bucăţică de carton sau scîndurică îngrăşată cu ulei, e tot ce trebuie deocamdată.

Echipamentul de pictor va fi sporit an de an, după necesităţile şi importanţa studiilor. (Nu e nimic mai neserios — ca să nu zic ridicol —, decît exhibarea exterioară a unui exagerat harnaşament pictoricesc la începutul studiilor noastre, încă modeste. E ca şi cum un student — ca să se arate doct — ar umbla prin piaţă, cu tot sipetul lui de cărţi în spate.)

Pentru cei ce vor cu tot dinadinsul să intre în tainele desenului şi ale picturii, materialul absolut indispensabil, chiar din primele clipe, şi care nu va trebui abandonat pînă la sfîrşitul vieţii de artist, e aşa-zisul « carnet de schiţe » şi creionul sau stiloul.

Marele capital al unei strălucite cariere plastice nu se agoniseşte decît în micile, adeseori insignifiantele observaţii ale naturii şi *însemnarea lor imediată*, ceas cu ceas şi zi cu zi.

Nu mă gîndesc, firește, la acel album cu hîrtie fină de desen, legat în piele sau catifea, ce se vede, adesea, pe mesele diletanţilor noştri de artă şi în care musafirii sînt invitaţi să-şi depună « suvenirul », în versuri ori acuarelă.

Mă gîndesc, dimpotrivă, la caieţelul modest, mare atîta cît să poată fi strecurat în buzunarul hainei şi confecţionat din simplă hîrtie maculatură, dar care întotdeauna trebuie să întovărăşească pe pictor: în odaia lui de dormit, pe terenurile sportive, la teatru, în excursii, la birt, pe stradă, în atelier. Şi mai cu seamă în atelier.

Obiceiul de a ataca un studiu mare, de desen sau pictură, direct pe coala de hîrtie sau pe pînză, înainte de a te fi lămurit asupra calităţilor modelului şi asupra intenţiilor tale, e nenorocit.

Dacă în principiu se poate desena, fără primejdie, pe orice fel de material şi, aproximativ, cu orice fel de scule, e cu desăvîrşire imprudent să ne slujim, în studiul picturii, de materiale şi scule care să nu fi fost mai dinainte precis controlate şi riguros puse la punct. (Pentru că reuşita unui tablou ca şi rezistenţa lui în timp sînt determinate nu numai de harul talentului nostru, dar şi de urile ori simpatiile chimice ce se stabilesc, de la început chiar, în cîmpul « panoului » nostru pictat şi care nu contenesc a progresa ulterior.)

Tradiţia tehnică este un învăţămînt-sinteză, permanent viu, zi cu zi, susceptibil de ameliorări, primeniri şi adaosuri, pe care nevoile timpurilor, progresul ştiinţelor şi rezultatul experienţelor atîtor meşteri din scurgerea veacurilor i le-au impus şi i le vor impune.

Tradiţia tehnică este şi va fi, necurmat, un uriaş *capital comun* al breslaşilor pictori de pe întreg globul. A celor de ieri, de azi şi de mîine.

Datoria noastră este să nu-l împuținăm, nici să-l risipim, ci să-l păstrăm, cu cît mai multă dragoste și *mai cu seamă, să-l facem să sporească* [37].

Preparația panoului. Prin panou [suport], se înțelege, în genere, suprafața (de pînză, lemn, carton sau zid), ce ne-am propus să acoperim cu motivul picturii noastre. Panoul poate avea dimensiuni excepțional de mari sau excepțional de mici.

De aceea, e nevoie să adaptăm felul preparației noastre la dimensiunea respectivă.

Cu alte cuvinte: preparația fină, la panourile mici — și preparația mai aspră la panourile mari, decorative. (Nudul și portretul cer o preparație fină; peisajul ori «natura moartă» pot avea și o preparație mai aspră.)

Deocamdată, nu ne vom ocupa — pentru început — decît de prepararea unui panou mijlociu, pentru pictura de șevalet.

În afară de panoul pe bază de sacîz, vernis sau ulei, întins chiar pe hîrtia pe care am desenat, panoul cel mai avantajos rămîne tot cartonul.

Există, în comerț, mai multe feluri de cartoane. Cele preferate de pictori sînt însă trei: cartonul alb, cartonul roșu și cartonul cenușiu.

Cartonul alb, deși primește foarte bine preparația, are dezavantajul că, fiind fabricat din diverse foi suprapuse, nu e suficient presat și nu are destulă maleabilitate; ne face de multe ori surpriza neplăcută, de a se desface (desfolia) înainte de vreme și pentru pricini foarte diferite; iar din cauza ușoarei lui densități e prea susceptibil la umezeală.

Cartonul roșu, dimpotrivă, este peste măsură de presat, de aceea, preparația ce întindem peste el nu pătrunde destul în miezul lui ci, rămîne prea la suprafață, riscînd astfel să sară.

Cartonul cenușiu e cel mai bun din toate, fiindcă e destul de bine presat și, în același timp, destul de absorbant.

Idealul nostru — al celor ce utilizăm vopsele de ulei — e să avem și panourile preparate tot pe bază de ulei. Dar cum această preparație cere două-trei luni pînă la uscare, sîntem nevoiți să apelăm la o preparație aproape tot așa de bună, dar infinit mai rapidă: preparația pe bază de *gumă arabică.* (Nu e bine să întrebuințăm cleiul [obișnuit] de tîmplărie; el face cu timpul un fel de ciupercă microscopică ce ne distruge panoul.)

Guma arabică — bulgărași — se pune de cu seară la dizolvat: 1—2 linguri mari de bulgărași de gumă arabică într-un kilogram de apă *rece;* a doua zi dimineață (după ce se mestecă bine lichidul), se mai adaugă 2—3 linguri mari de alb de zinc pudră și, ca să avem o preparație mai absorbantă, 2—3 linguriță de cretă foarte bine pisată.

Pentru ca preparația să nu fie prea violent albă, mai aruncăm în vas un vîrf de cuțit de ocru galben-pudră și o jumătate de cuțit de negru, tot pudră. (Sau orice altă nuanță de pudră credem că ne convine; cu o singură recomandare: să nu căpătăm o preparație prea întunecată, care ne poate fi fatală, mai ales după ce lucrarea începe să se usuce.)

Acest amestec, pus la fiert, nu trebuie să fie mai gros ca laptele de vacă. După ce vasul a dat în clocot de cîteva ori (în care timp am amestecat bine pînă la fund), îl dăm la o parte ca să se răcească. Nu însă de tot, căci lichidul se gelatinizează și nu se mai poate întinde pe carton.

Pensula cu care se distribuie preparația pe întinderea panoului să fie, dacă se poate, în raport cu panoul: mai mică și mai fină, pentru panourile mici și fine; o pensulă mai mare și mai aspră, pentru panourile de dimensiuni neobișnuite.

Îndeobște, foarte bune sînt pensulele (bidineluțele) de păr de porc ale zugravilor de odăi, pensulele acelea rotunde și groase cam cît un ou și legate cu sîrmă de alamă (așa-zisele pensule « pentru fierbinte »).

Presupunînd că ne-am tăiat din ajun cartoanele crude, în toate mărimile ce ne trebuie — le așezăm acum pe o masă la stînga noastră, iar vasul cu preparația călduță îl așezăm în dreapta și începem lucrul: muiem pensula pînă la fundul vasului (albul de zinc fiind mai greu se lasă la fund) și după ce netezim bidineaua de buza vasului (ca să nu fie prea încărcată), lunecăm cu ea, *repede de tot*, pe suprafața cartonului; însă nu *în chip dezordonat*, ci ori în straturi regulat orizontale ori în straturi regulat verticale, perfect învecinate; dar dintr-o singură atingere de pensulă și, deocamdată, fără reveniri. (Dacă revenim pe umed, cartonul începe să se jupoaie.) Cartonul astfel atins de primele pensulări, îl culcăm, la zbicit, pe dușumea (niciodată « în picioare » rezemat de perete) și trecem fuga la altul proaspăt, procedînd cu acesta, și cu cele ce vor urma, tot așa cum am procedat cu primul.

Cartoanele, unse astfel o singură dată și numai pe o singură față, se scot — dacă e posibil — la aer, afară, ca să se zbicească binișor, pînă ce simțim că nu mai « lipesc » cînd apăsăm cu degetul pe ele.

Pe măsură ce sînt zbicite, le aducem pe masa de lucru și le luăm la preparat pe dos, procedînd cum am procedat mai înainte pentru față. (Cartoanele care nu sînt preparate pe ambele părți ajung, mai curînd sau mai tîrziu, să se scorojească, să se « gondoleze » — cum spun pictorii.)

Dacă, între timp, preparația în vas s-a răcit, o reîncălzim; iar dacă vrem să o subțiem eventual, adăugăm în ea *apă clocotită* — niciodată rece.

Cînd și dosurile cartoanelor s-au zbicit, reluăm preparația iarăși pe față, mergînd de astă dată cu pensula *de-a curmezișul*, așa fel ca urmele de bidinea să se *întrețese*.

În felul acesta, așternem preparația — mereu pe ambele părți — de 2—3—4—5 ori, după cum sîntem de grăbiți sau după cum ținem să avem panoul de lucru: mai superficial sau mai solid pregătit.

Cînd socotim că preparația e îndestulătoare, așternem toate cartoanele în curte, *la aer curat și la vînt;* dar nu în soare, ci *numai la umbră*. Din oră în oră le mai întoarcem cînd pe o parte, cînd pe alta. E bine ca această uscare să fie definitivă, *să dureze cel puțin 48 de ore*, după care se poate trece la « dichisitul » panourilor.

Prin « dichisit » se înțelege șlefuirea lor de zgrunțuri, cu ajutorul glaspapirului. Și aici, firește, intervine *măsura*, despre care s-a pomenit de la început; șlefuirea cu glaspapir mai mărunt, deci mai fină, pentru panourile mai delicate; dichisirea mai aspră, cu glaspapir mai mare la bob, pentru panourile mai zgrunțuroase.

Dichisirea, ca și preparația panourilor, trebuie aplicată și pe muchiile cartonului, mai ales pe muchiile care au fost tăiate din cuțit. Colțurile cartoanelor trebuiesc de asemenea rotunjite un pic cu glaspapirul, ca să nu se zburlească.

O dată dichisitul isprăvit, facem proba cartoanelor preparate: muiem o pensulă în culoare de ulei și o aplicăm într-un colț al cartonului preparat;

dacă simțim că absoarbe prea mult, atunci « îngrășăm » puțin cartonul trecînd peste el *și pe o parte și pe alta*, cu o cîrpă înmuiată în ulei de in fiert amestecat, la doză egală, cu benzină sau ulei de terebentină. Bineînțeles că după această « îngrășare », cartoanele vor trebui din nou scoase la uscat, în condițiile arătate mai sus și supravegheate iarăși, aproximativ 48 ore.

După ce sîntem siguri că « panourile » sînt perfect uscate (o uscare cît mai îndelungată nu poate strica niciodată, ba dimpotrivă), le așezăm *teanc* într-un colț al camerei [atelierului], punem peste ele o planșetă de lemn și, peste planșetă, o piatră nu prea mare, sau o carte.

Depozitul acesta de cartoane preparate, nu se cuvine să zacă prea multă vreme astfel; măcar o dată pe lună le întindem, să se aerisească.

Cu aceleași amestecuri — pe bază de gumă arabică — se prepară și pînza; dar *numai pînza de in;* celelalte, ori se scămoșează, ori plesnesc din fir la întins pe șasiu, ori se « blegesc » după o vreme.

Întindem provizoriu pînza de in pe șasiu și trecem peste ea, de cîteva ori, cu laptele preparației de mai sus — cum am procedat și la cartoane. Lăsăm apoi o noapte să se pătrundă bine și a doua zi începem adevărata preparație cu *pastă* și cu o *mistrioară* (sau, dacă nu avem, cu un cuțit mai lat de paletă).

Pasta pentru preparatul pînzei se compune din același material ca și « laptele » pentru cartoane, dar se fierbe mai mult ca *să scadă* și să ajungă la grosimea smîntînii (însă nu mai groasă).

Ca să facem pînza mai « dulce » — pentru rulat — adăugăm la fiertura noastră și o lingură de *ceară de albine.* (Se poate arunca în oală, în timpul fiertului, chiar un fagure cu miere cu tot.)

Pasta, mereu călduță, o întindem pe pînză cu *muchia* mistrioarei. După primul strat, lăsăm să se usuce la aer și la umbră aproximativ 24 ore, apoi reîncepem operația (mereu cu intermitențe de uscare), 1—2—3—4 ori, după cum vrem să avem lucrul: mai prost sau mai bine izbutit.

Apoi se strînge pînza definitiv pe șasiu și se lasă la uscat *cîteva zile* cel puțin.

Există sute de feluri de preparații. Multe, foarte ieftine, foarte rapide, dar primejdioase pentru lucrarea artistului. Altele, foarte scumpe, foarte lente, dar care prezintă maximum de siguranță.

Dintre toate acestea, preparația pe bază de gumă arabică este una din puținele care întrunește calitățile tuturora: e aproximativ destul de rapidă, e relativ ieftină și de o perfectă soliditate.

Tradiția ne învață că oricare ar fi rețeta noastră de preparat, preparația trebuie făcută *mai cu seamă primăvara*, pentru ca uscarea să se facă domol și cuminte.

Îndeobște, preparațiile făcute în timpul unui sezon umed, sau numai în ajunul unui sezon umed, nu prezintă destulă garanție de rezistență.

Paleta, cu vopselele de pe ea, ar trebui să fie pentru pictor ceea ce pentru un muzician e orchestra, cu diversele ei instrumente muzicale.

Cum, din punerea în mișcare a tuturor acestor instrumente, muzicianul poate să scoată un ansamblu de armonie fonică, tot astfel pictorul, din combinațiile culorilor sale de pe paletă, trebuie să capete un ansamblu de armonie cromatică.

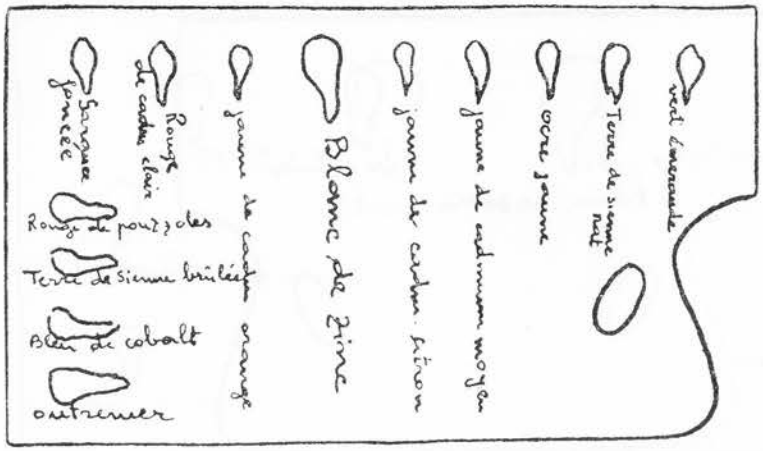


Fig. 1. — Paletă «bogată», cu ajutorul căreia pot fi atacate aproape toate motivele și problemele picturii.

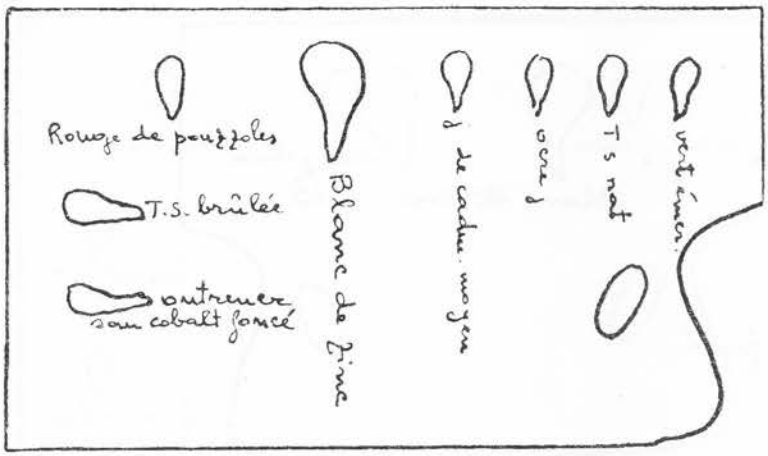


Fig. 2. — Paletă de studiu pentru portret și nud.

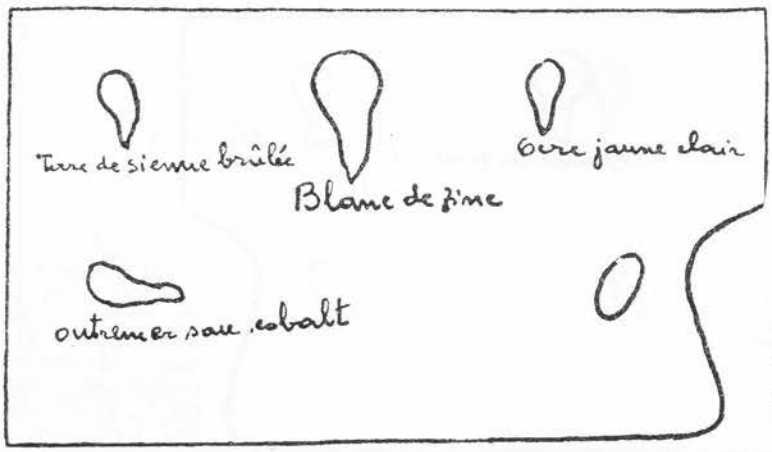
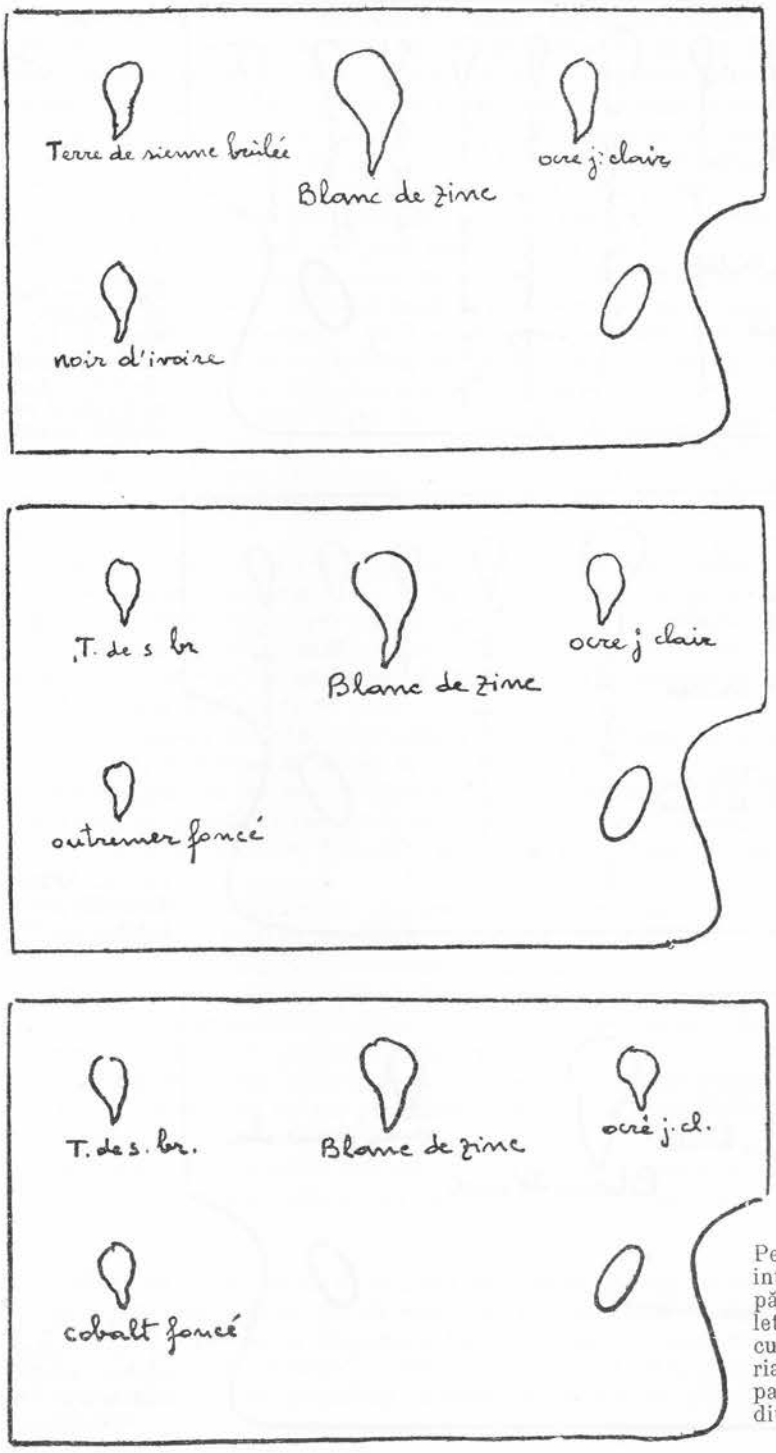
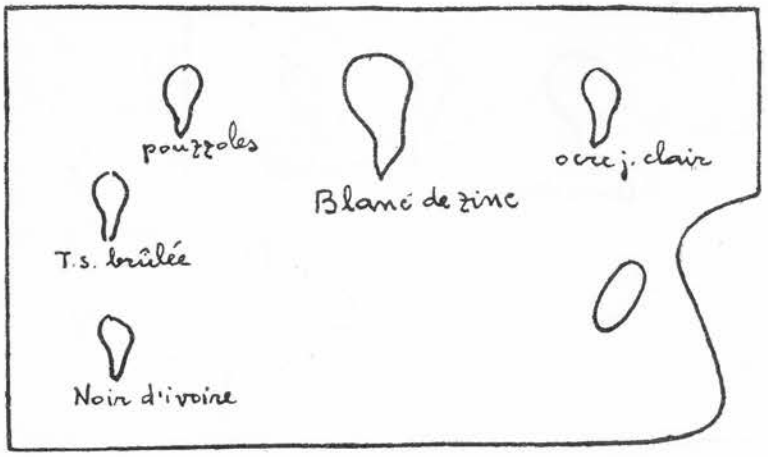
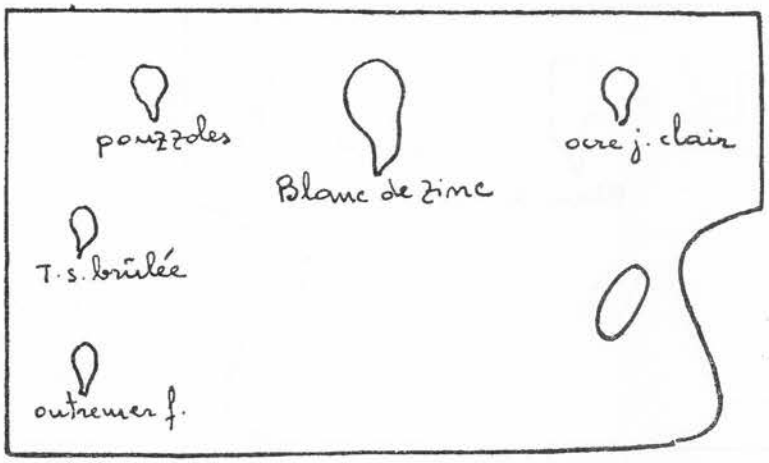


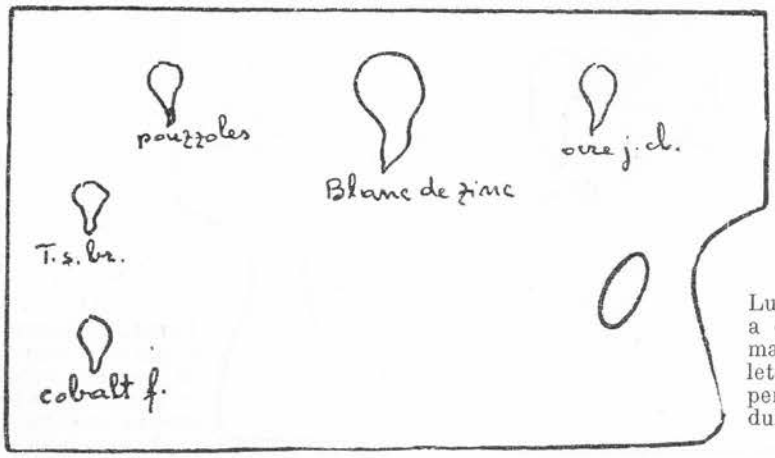
Fig. 3. — Paletă cu trei culori, pentru studiul portretului și nudului.



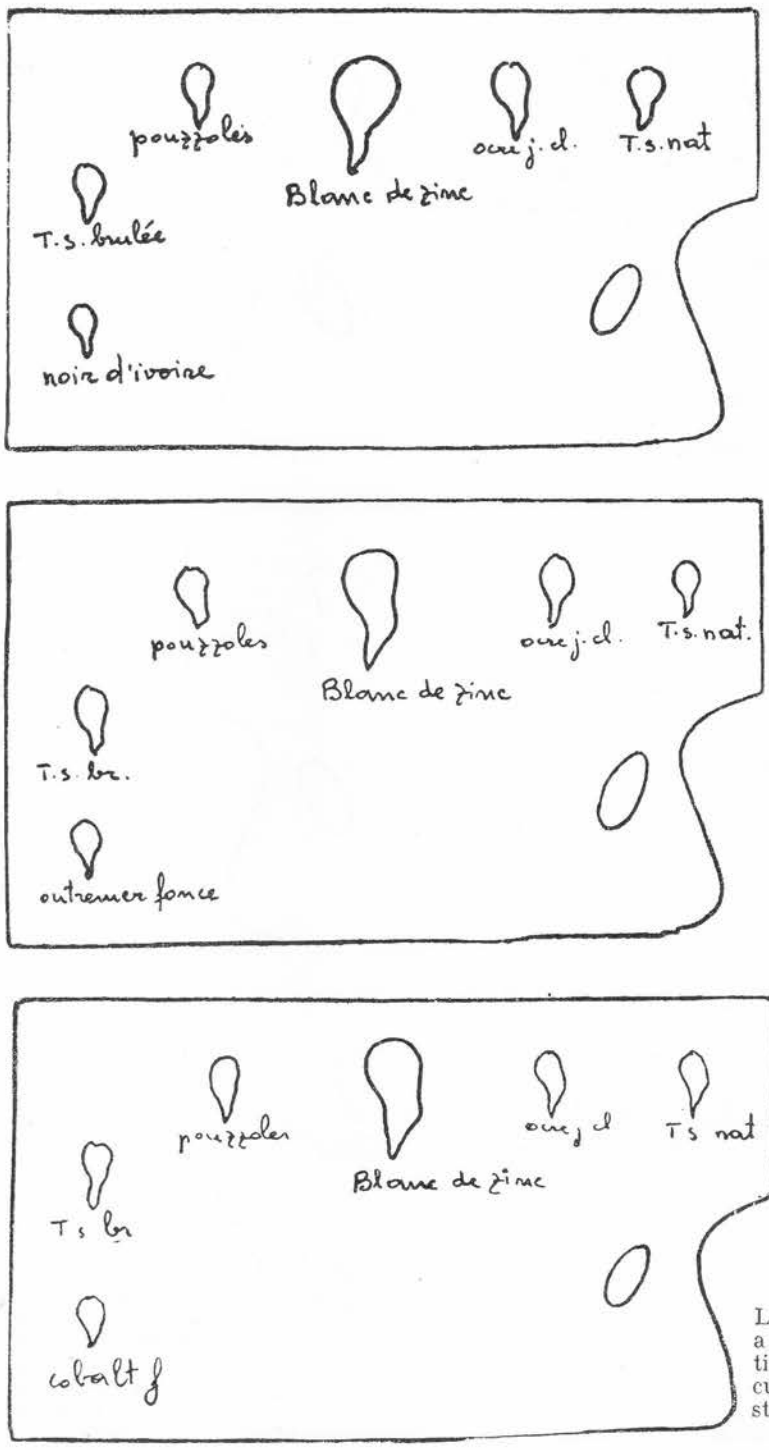
I
Pentru lumina de interior; prima etapă cromatică: paleta simplă cu 3 culori; diverse variante ale acestei palete, pentru studiul portretului și al nudului.



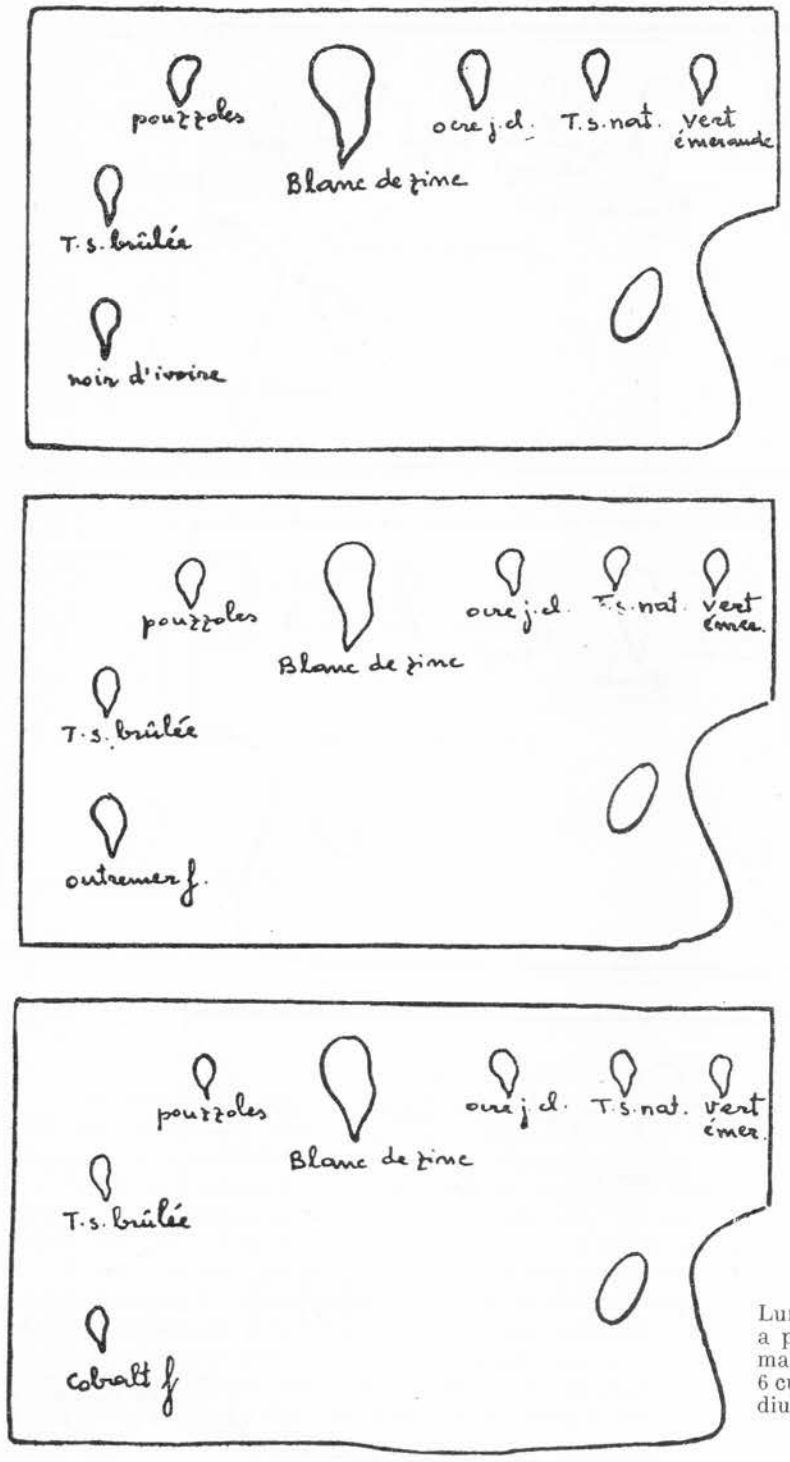




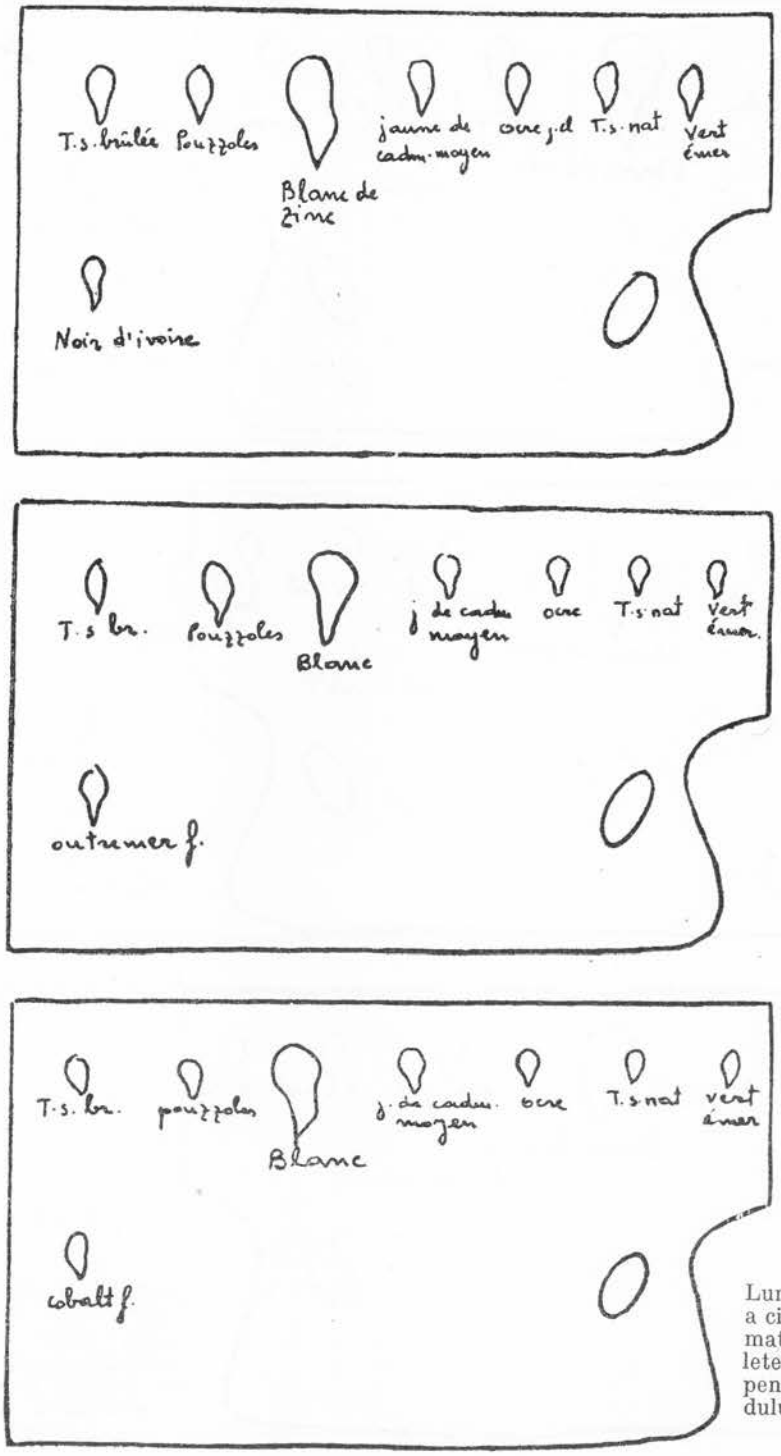
II
Lumină de interior; a doua etapă cromatică: diverse palete cu 4 culori, pentru studiul nudului și al portretului.



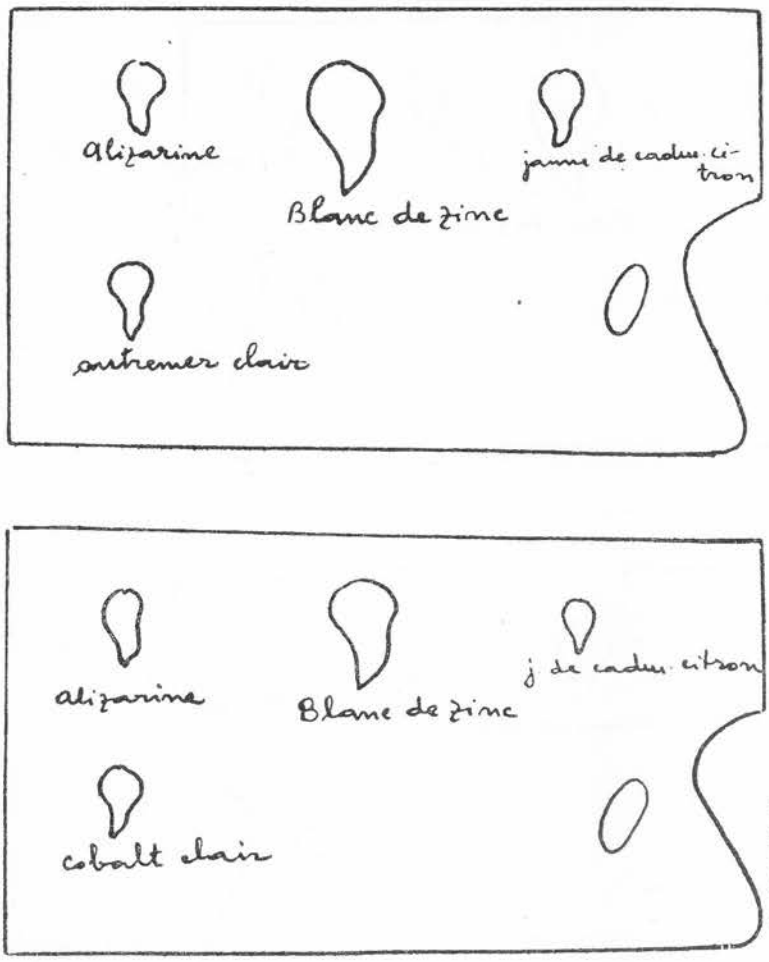
III
Lumină de interior; a treia etapă cromatică: diverse palete cu 5 culori, pentru studiul nudului și al portretului.



IV
Lumină de interior; a patra etapă cromatică: paleta cu 6 culori, pentru studiul nudului și al portretului.



V
Lumină de interior; a cincea etapă cromatică: diverse palete cu 7 culori, pentru studiul nudului și al portretului.



Prima etapă cromatică: paleta de plein-air, cu 3 culori, pentru primele exerciții de peisaj luminos.

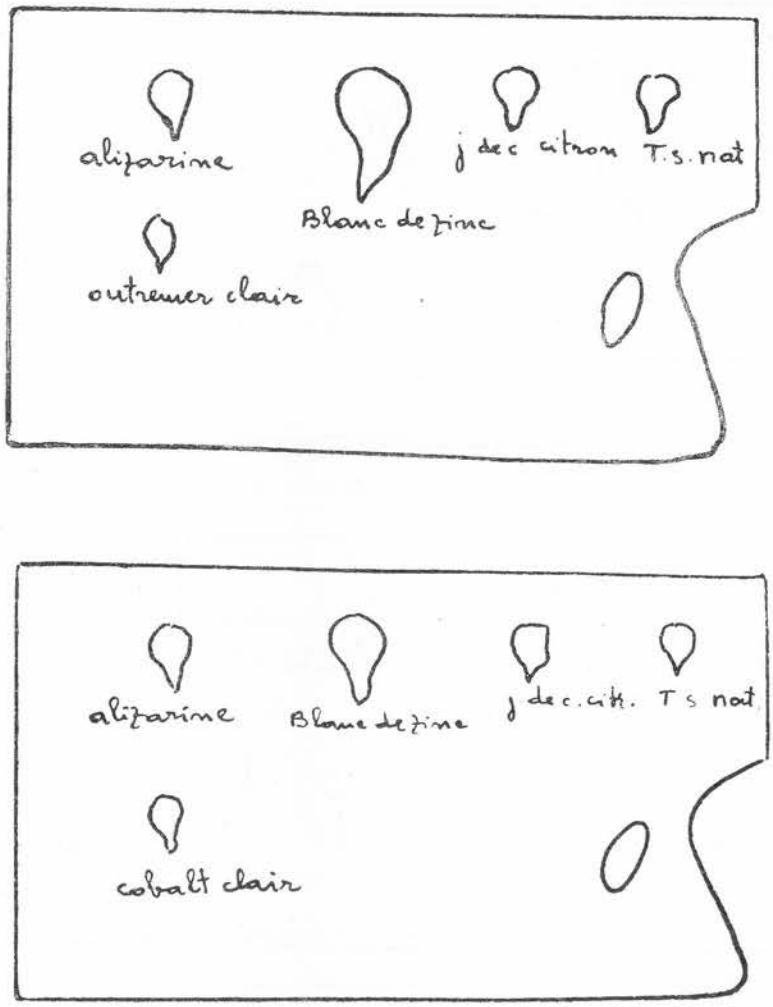
Aşa precum fiecare instrument muzical trebuie să-şi păstreze, în ansamblul unei orchestre, caracterul lui original, asemenea o culoare trebuie să-şi păstreze, în ansamblul cromatic, caracterul ei original.

Şeful de orchestră, care va gîndi să scoată din instrumentele de metal sunete de instrumente de coardă, sau din cele de coardă sunete de instrumente de vînt — vă asigur că şeful acela — e lipsit de simțul meseriei sale.

Pentru pictor *paleta* este un instrument, prin intermediul căruia sufletul lui cată să se exprime plastic, tot astfel cum pentru un [violonist] *vioara* este instrumentul prin intermediul căruia sufletul lui se exprimă muzical.

Am făcut înadins această alăturare, pentru că singura artă cu care pictura se înfrățește mai adînc rămîne tot muzica.

Deci, ceea ce sînt strunele viorii pentru un [violonist] — pentru un pictor sînt culorile paletei lui.



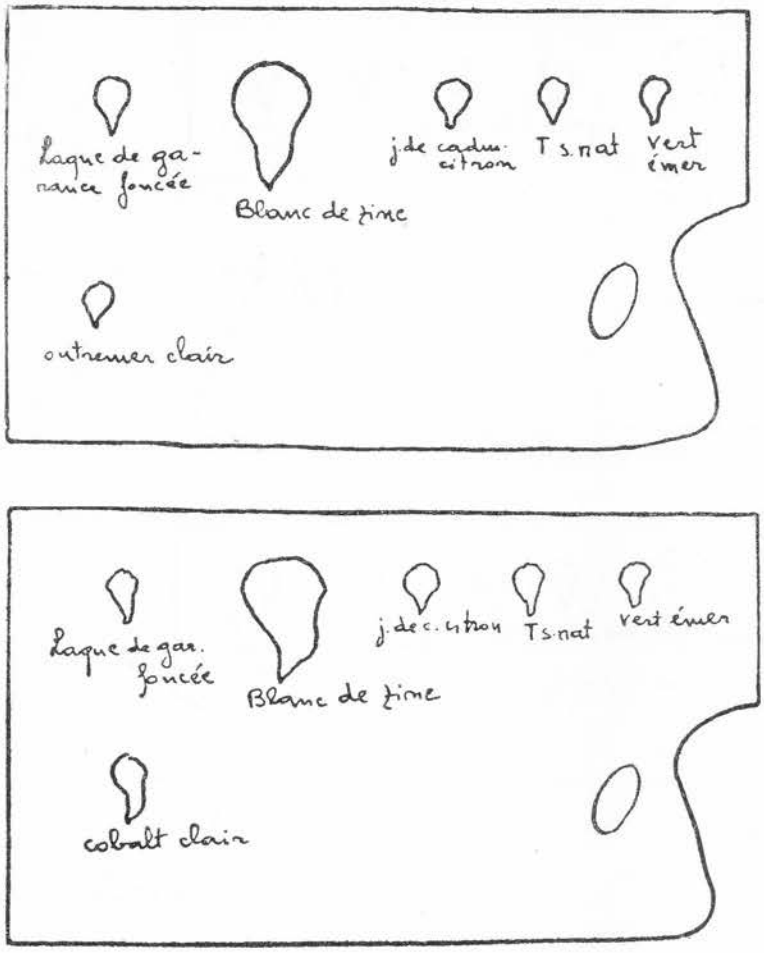
A II-a etapă cromatică: paleta de plein-air, cu 4 culori, pentru peisaj.

Albul (care nu e o culoare, ci un mijlocitor) ar echivala cu *degetele* violonistului.

Cum fiecare strună a viorii poate fi, singură, sursa unor infinite note muzicale, tot astfel o singură culoare de pe paleta noastră poate fi izvorul unor infinite *nuanţe* cromatice.

Degetele lunecînd pe o strună nasc o « scară muzicală ». Albul — strecurat într-o culoare — naşte o scară cromatică. (Desenul, în afară de interesul lui pur constructiv, este o scară melodică de negru şi alb; « sanguina » — e o scară melodică de alb şi roşu.)

Nesfîrşit de înalt delicate sînt [melodiile] ce se pot scoate numai din cele patru strune ale viorii, cum nesfîrşit de bogate şi miraculos de fine sînt



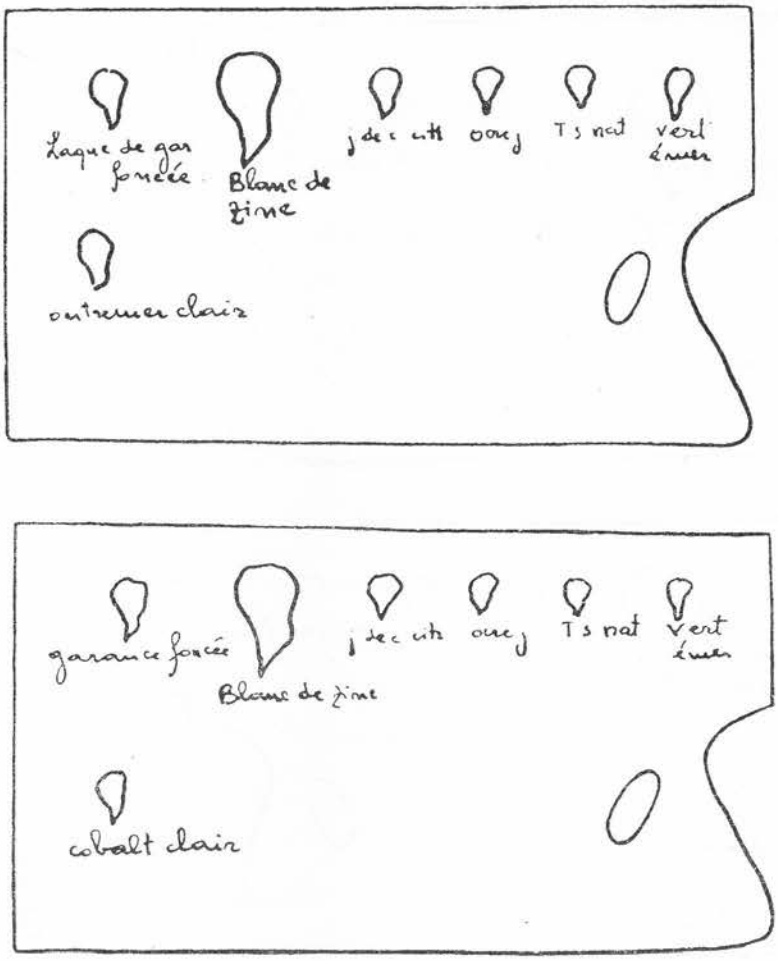
A III-a etapă cromatică: paleta de plein-air, cu 5 culori, pentru studiul peisajului

armoniile ce se pot stabili cu cele trei culori elementare ale paletei noastre: *roşul*, *galbenul* şi *albastrul*.

Sinteză a spectrului solar, roşul, galbenul şi albastrul păstrează, în sîmbure, suma tuturor « combinaţiilor » cîte s-au etalat pînă acum pe paleta pictorilor şi cîte vor mai fi, de acum înainte, puse în circulaţie de neodihnit-iscoditoarea rîvnă a chimiştilor.

Nu atît din necesităţi de ordin artistic, cît mai mult din necesităţi de economie, de timp şi de rapiditate, pictorii — decoratorii mai întîi, pe urmă, poate prin contagiune, pictorii de şevalet — s-au crezut obligaţi să-şi încarce paleta cu o sumedenie de culori suplimentare.

Consecinţa acestui abuz neinteligent s-a înregistrat mai curînd decît se bănuia: *arta acordurilor cromatice* — care culminase în paleta maeştrilor veneţieni şi olandezi — a fost înăbuşită de stridenţa policromiei; subtila muzică de cameră . . . înlocuită prin fanfară militară.



A IV-a etapă cromatică: paleta cu 6 culori pentru studiul peisajului.

Aşadar: o prăbuşire a *colorismului?*

Nu! Arta coloristului de rasă nu stă în marea varietate de culori pe care le aşterne pe pînză, ci în *muzicalitatea cromatică* ce ştie s-o stabilească pe panoul lui, cu ajutorul unui *minimum* de substanţe colorante.

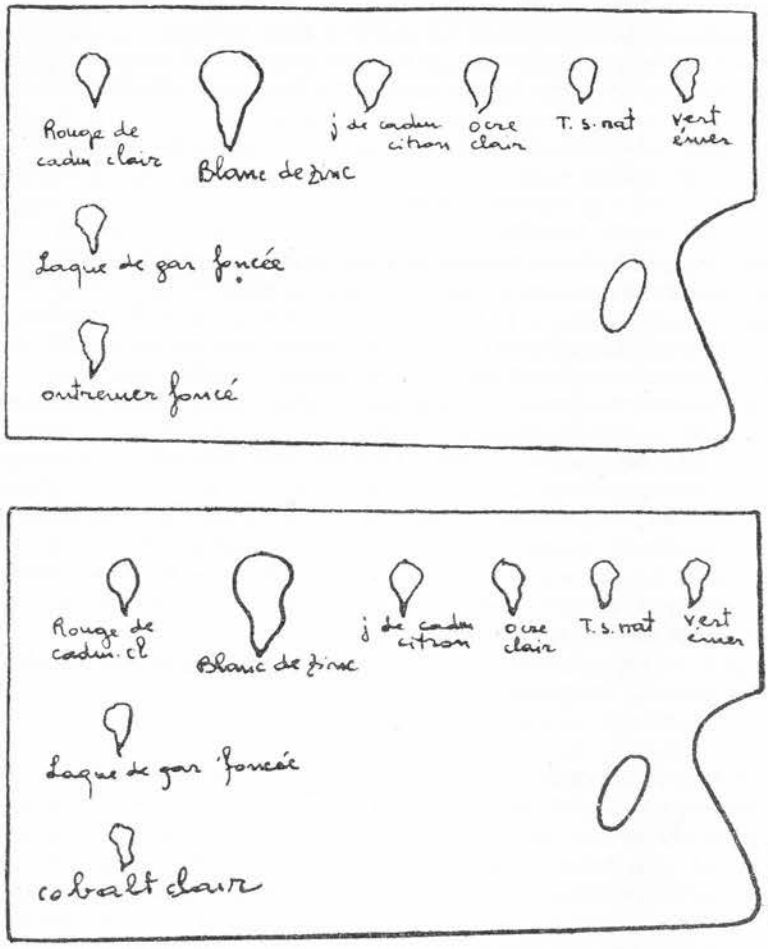
El Greco îşi organiza simfoniile cromatice ale pînzelor lui întrebuinţînd doar un pic de negru, un pic de albastru, un pic de roşu şi un galben de pămînt oarecare.

Paleta lui Tizian n-a cunoscut niciodată mai mult de patru-cinci culori.

Rembrandt avea oroare de paleta prea încărcată (complicată).

Azi se ştie precis că un *colorist înnăscut* fuge, prin instinct (chiar de la începutul carierei lui), de o paletă din cale-afară de complicată, cu nuanţe *gata fabricate.*

Nu se reped la ea, decît numai cei predestinaţi să rămînă întreaga lor viaţă incapabili de a crea cu mijloace puţine — lucruri mari.



A V-a etapă cromatică: paleta cu 7 culori, pentru studiul peisajului

De altminteri, e şi natural să fie aşa: artistul adevărat simte o voluptate în *lupta* cu materialul prin care trebuie să se exprime. El vrea să cunoască intim defectele, calităţile şi forţa de rezistenţă a materialului inert.

Să-l [stăpînească] şi *să triumfe* asupra lui; să nu se lase furat de el, ci să-l *domine conştient;* să-i insufle viaţă.

Precum violonistul, care vrea să pătrundă şi să posede fără greş tainele viorii lui, va porni la lucru începînd mai întîi prin exerciţiul acordării instrumentului său, tot astfel pictorul care vrea să pătrundă şi să stăpînească temeinic tainele paletei va trebui să pornească la lucru printr-un exerciţiu asemănător şi pe care-l vom boteza, cu acelaşi nume: *acordarea paletei.*

Dacă, bunăoară, unui violonist i-ar trece prin minte să schimbe *ordinea stabilită* a strunelor viorii lui, sau dacă numai s-ar încumeta să schimbe

raporturile de vibrații dintre strune — vă asigur că violonistul acela va suferi cumplit de pe urma acestor « invenţiuni » şi-şi va rata cariera.

La fel s-ar întîmpla şi cu pictorul care, neţinînd seamă de poveţele şi experienţele marilor colorişti, care l-au precedat, va începe să schimbe ordinea stabilită a paletei.

Pe ce se bazează ordinea paletei?

Pe *logica* meseriei pictoriceşti.

Pe ce se întemeiază « acordarea » paletei?

Pe *sensibilitatea retinei* noastre.

S-a constatat de pildă, că în munca paletei, culoarea care se cheltuieşte mai mult şi de care avem nevoie la fiecare clipă e *albul.*

Deci trebuie aşezat astfel pe paletă, ca să-l avem oricînd şi imediat la îndemînă. Cum albul, pe de altă parte, intră în combinaţia tuturor culorilor, locul lui e limpede hotărît: *mijlocul paletei*, între toate celelalte culori.

S-a băgat de seamă pe urmă că galbenurile sînt, după alb, culorile de care avem mai multă nevoie în timpul lucrului. Şi s-au aşezat spre dreapta paletei, fiindcă dreapta paletei este, pentru pensulă, mai comodă decît stînga.

S-au aşezat apoi, în stînga paletei, culorile de care ne folosim aproximativ mai rar: roşurile, albastrurile şi negrul.

S-au gradat, în sfîrşit, aceste culori şi s-au învecinat după puterea lor de lumină şi treapta lor de simpatie, astfel ca albul să rămînă un *centru de lumină*, spre dreapta şi spre stînga căruia — prin celelalte vopsele — *lumina să scadă* către extremităţile paletei.

Astfel, s-a ajuns la organizarea unei palete care — indiferent de numărul culorilor ce conţine — stă în general pe această bază:

dreapta: galbenurile şi verzurile;

centru: albul;

stînga: roşurile, albastrurile şi negrul.

Logica meseriei ar spune că verzurile s-ar găsi mai la locul lor în stînga paletei, adică lîngă albastruri, cu care ar avea o mai mare înrudire (verdele fiind un rezultat al albastrului + galben, [în care] albastrul domină), dar sensibilitatea retinei ne îndeamnă să punem verdele în dreapta, lîngă galbenuri (cu care, de altminteri, se înfrăţeşte), fiindcă acordul dintre verzuri şi galbenuri este infinit mai cald şi mai armonic decît acordul dintre albastruri şi verzuri.

Iată schema unei palete « bogate » (fig. 1), cu ajutorul căreia pot fi atacate aproape toate motivele şi problemele picturii.

Dar, aceasta e o paletă mult prea supraîncărcată.

Pentru studiul portretului şi nudului, o paletă *mai redusă* ne va fi de un folos practic considerabil; mai întîi, că ne obişnuim să aflăm singuri o lume de combinaţii ce zac în cele cîteva culori — şi apoi învăţăm, a stabili acordurile, strînse şi subtile, pe care paletele prea bogate nu ni le îngăduie, *căci ne fură spre policromie.*

Iată (fig. 2) schema unei excelente palete de studiu *pentru portret şi nud*, dar pe care o vom experimenta mai tîrziu, după ce vom fi experimentat, pînă la epuizare, paleta cu 3 culori (fig. 3) pe care o socotesc cea mai sobră şi, în acelaşi timp, cea mai delicată şi mai armonică.

Din aceste trei scheme de paletă lipseşte negrul, cu toate că negrul este una din cele mai solide culori şi, în acelaşi timp, una din cele mai preţioase, pentru calităţile de griuri infinite pe care ni le procură.

L-am omis înadins, fiindcă negrul (ca şi albul) nu poate fi niciodată întrebuinţat *curat* şi direct, ci numai în combinaţii urmărind scări de griuri. Cum aceste griuri se pot căpăta (de la cele mai profunde şi calde, pînă la cele mai luminoase şi reci) prin diverse şi multiple amestecuri de albastruri, roşuri, galbenuri şi verzuri, este mult mai folositor să-l scoatem acum de pe paletă, ca să putem *crea singuri* cît mai variate şi mai subtile griuri, dintr-o paletă de pe care negrul este cu desăvîrşire exclus. E un exerciţiu, de pe urma căruia vom beneficia mult, mai tîrziu şi cu prisosinţă.

Despre paletă sînt încă multe de vorbit.

Deocamdată, cîteva sfaturi practice, absolut indispensabile:

1. Nu puneţi pe paletă decît culori de *aceeaşi marcă*, şi, pe cît vă îngăduie controlul, de aceeaşi vîrstă.

2. Nu vă aşezaţi niciodată la lucru, înainte de a face — cum spun pictorii — « toaleta » paletei. Toaleta paletei constă în aceasta: frecaţi fiecare grămăjoară de culoare cu cuţitul, mai întîi ca să o împrospătaţi (operaţia aceasta e bine de făcut chiar şi atunci cînd scoateţi culoarea nouă din tub) şi apoi ca să v-o potriviţi, adăugîndu-i cîteva picături de ulei, atît de moale, cît credeţi că e necesar pentru lucrul vostru. Căutaţi, cu acest prilej, ca toate grămăjoarele de culori să fie egal de frecate şi egal de moi.

Pe timpul zilelor de arşiţă frecaţi-vă culorile cu ulei crud, ca să nu se usuce prea repede pînă a doua zi.

Iarna însă, ori în zilele umede, frecaţi-le cu ulei fiert.

3. Seara, cînd vă lăsaţi de lucru, aveţi grijă iarăşi de paletă: curăţaţi-o bine cu puţin petrol, mai frecaţi o dată culorile (ca să nu facă coajă pînă la a doua şedinţă) şi lustruiţi lemnul paletei cu o cîrpă muiată în untdelemn sau chiar ulei crud.

4. Tot seara, faceţi şi controlul tuburilor; nici un tub să nu rămînă peste noapte neînşurubat perfect şi « necălcat »; zincul gol de culoare îl presaţi cu un băţ (poate fi chiar lemnul rotund al pensonului), mînînd resturile de culoare către capul tubului. Apoi răsuciţi-l solid, astfel ca nici un pic de aer să nu poată pătrunde în materialul respectiv.

5. Cînd credeţi că veţi face o pauză de mai multe zile, sau mai multe săptămîni, curăţaţi bine paleta şi *puneţi-o la presă*. De asemenea — separat — şi cutia de vopsele. Tuburile de culoare păstraţi-le undeva la întuneric, bine înşurubate şi bine « călcate ».

Ordinea şi curăţenia paletei unui pictor e oglinda disciplinei lui interioare şi a dragostei lui curate pentru meseria pe care şi-a ales-o.

DESPRE MODEL

În şcoală, se înţelege prin « model » [bărbatul] sau femeia « vie », care sînt aduşi să « pozeze » pentru studiul capului, torsului sau nudului.

Dar dincolo de cercul oarecum redus al şcolii — (adică în viaţa slobodă a pictorului, care urmează după liberarea lui din « stănoagele disciplinelor didactice » să-şi afle singur propriile drumuri de exprimare plastică), *model* înseamnă tot ce cade în cîmpul retinei lui şi o impresionează din punct de vedere *pictural*.

Astfel: un cartof sau o vulgară cîrpă de bucătărie; un ciob de oală ori un trunchi de copac; o ştiucă proaspătă şi argintie; o gutuie; o felie de caşcaval; o hîrcă de mort sau un motan negru cu ochii de smarald — sînt

deopotrivă « modele », la fel de interesante pentru artist ca şi torsul bronzat al unui atlet sau masca angelică a unei fecioare bălane; deopotrivă de utile şi deopotrivă de instructive, de « *frumoase* », în înţelesul adînc şi intim al meşteşugului pictoricesc.

Toate capodoperele picturii — din orice veac — trăiesc şi se vor menţine viabile, nu atîta prin grandoarea « subiectului » lor, ci prin interpretarea plastică a lucrurilor şi fiinţelor vizibile şi concrete, de care pictorul s-a servit ca să clădească, bunăoară, *Judecata din urmă*, *Masacrul din Chios* sau *Îmbarcarea pentru Cythera*.

Cu alte cuvinte: ceea ce face succesul plastic al frescei lui Michelangelo, al tabloului lui Delacroix sau al pînzei lui Watteau, nu e [doar] « ideea » din respectiva lucrare (idei din acestea au mai fost speculate, în decursul veacurilor, de mii de pictori ai căror nume, totuşi, n-a ajuns a fi săpat pe răbojul plasticii universale), ci putinţa de redare plastică a [ideii] în detaliu şi angrenarea armonică a acestui detaliu în respiraţia *picturală* de ansamblu a panoului...

[Astfel], un măr pensulat de Cézanne sau un obraz modelat în plină lumină de un Renoir vor fi — pentru omul pătruns de taina tulburătoare a plasticii — infinit superioare prodigioaselor compoziţii ale unui Rochegrosse* sau Thomas Couture**...

Exprimarea plastică a detaliului şi angrenarea lui armonică la tema picturală de ansamblu a tabloului nostru, iată ceea ce nu ne poate învăţa decît modelul.

Am întîlnit adesea pictori şomînd luni întregi, sub pretextul că n-au model.

Nici unul dintre aceştia nu vor realiza nimic de seamă în cariera lor; căci este peste putinţă să [fii] pictor — adică cu retina permanent trează în căutarea plasticului — ca să nu te simţi copleşit, din zorii zilei, pînă la apusul soarelui, de infinita varietate de « motive » picturale, pe care natura ţi le etalează, cu o zdrobitoare generozitate, ceas cu ceas, clipă cu clipă.

În interiorul casei tale, în curte, pe stradă, la restaurant, la hală, în maidanele mahalalelor, în grădinile publice, pe cîmp, la munte, la mare — dimineaţa, la amiază sau în amurg —, pretutindeni şi în tot timpul, lumina joacă pe obiecte, mîngîindu-le formele, punîndu-le în valoare culorile, exaltîndu-le înfăţişările, lunecînd pe succesive şi nesfîrşite acorduri, totdeauna reînnoite, niciodată aceleaşi; căci natura, are oroare de clişeu şi de rutină...

PRELIMINARII LA STUDIUL NUDULUI

Pentru majoritatea [oamenilor], ca şi pentru o bună parte din artiştii convertiţi la un fel de puritanism straniu, plastica nudului *contemporan* e socotită ca o manifestare artistică — dacă nu de-a dreptul impură şi infernală, în cel mai uşor caz — jignitoare pentru morala curentă; firește, pentru morala

---

* *Jean Rochegrosse*, pictor francez academist, din sec. XIX, autor al unor mari şi pretenţioase compoziţii istorice.

** *Thomas Couture* (1815—1879), pictor francez, elev al lui Delaroche. Ca pictor de curte al lui Napoleon III, s-a bucurat de o nemeritată reputaţie. Scrierile sale, pline de ură şi invidie, îndreptate împotriva lui Delacroix şi a altor artişti francezi antiacademişti (*Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, 1868) l-au făcut nepopular.

ce se serveşte insistent copiilor şi adolescenţilor paralel cu greaca şi latina, paralel cu exaltarea frumuseţii plastice antice.

Un brav şi sever părinte de familie, o austeră domnişoară directoare de pension sau venerabila doamnă, care prezidează o societate de educaţie morală a tinerelor generaţii, nu vor ezita să viziteze — în corpore şi respectuos — faimoasele săli ale muzeelor europene, unde figurează nudităţile marmoreene ale virililor atleţi şi zei antici ori superb neruşinatele goliciuni ale Afroditelor albe.

Dar nu vor călca — decît, poate individual şi pe furiş — într-o expoziţie de artă din zilele noastre în care ar predomina etalarea nudităţii plastice contemporane.

Această ipocrizie sau, dacă vreţi, această pudoare, poate fi — şi este pînă la un punct — justificată.

Încă înainte de război, centrele mari europene fură invadate de curente noi de artă, care îşi propuneau — ca un fel de reacţie împotriva academismelor şi dulcegăriilor plastice — exaltarea *hidosului.* Un ecou violent — şi îndepărtat poate — al acelei zguduitoare manifestări literare, baudelairiene — « la Charogne » — care a produs, în toată lumea, atîta entuziasm la unii, atîta oroare la alţii.

Dar mai cu seamă, ca o consecinţă nelogică şi barbară a expoziţiei Cézanne, organizată la Paris în 1907, adică la un an după moartea acestui genial şi sincer adîncitor al problemelor picturale.

Ignorat, luat la vale, batjocorit uneori în chip trivial, cercetătorul acesta tenace, lucid şi pasionat, moare la vîrsta de şaizeci de ani,* fără altă satisfacţie, în lunga lui carieră trudnică şi avîntată, decît admiraţia curată a doi-trei prieteni. Munca acestui subtil vizionar a fost întreruptă de moarte la jumătatea drumului. (Cézanne e, desigur, unul din investigatorii cu orizonturile atît de largi, încît, cu drept cuvînt, s-ar putea spune că i-ar fi trebuit două vieţi ca să le cuprindă şi să le domine.)

Succesul expoziţiei lui Cézanne, din 1907, a avut — după cum şi era de aşteptat — o dublă urmare: a trezit în artiştii cinstiţi şi inteligenţi, preocuparea pentru... un pictural bazat nu pe modelare, nici pe diviziunea de culori, ci *pe o modulare amănunţită şi logică a materiei colorante* — după formă şi valori — care, fatalmente, conduce la *construcţia* ansamblului plastic.

Iar pe de altă parte, spiritele aventuriere, cei nerăbdători să parvină cu uşurinţă, prin formule luate de-a gata, toată acea gloată de pseudoartişti care — pentru a se face remarcaţi ca « inovatori » — nu împlinesc altă treabă, decît să culeagă firimiturile de sub masa muncitorului de geniu pentru a le prezenta unei societăţi netrebnice ca extraordinare şi inedite subtilităţi proprii, toţi aceşti imbecili, farsori ori snobi, n-au sesizat în opera lui Cézanne decît imperfecţiunile, insuficienţele, diformaţiile *(uneori hidoase* — dar *niciodată voite)*, inerente, de altminteri în lunga activitate de cercetări migăloase a oricărui mare artist.

Ei au socotit (socoteala cea mai simplistă şi mai comodă) că ceea ce începe să consolideze reputaţia lui Cézanne sînt tocmai aceste *defecte* — (pe care, de altminteri, Cézanne şi le cunoştea şi-l ruşinau) — şi... au început să le cultive, să le exagereze pînă la hilar şi odios, crezînd că vor putea astfel să cîştige marea victorie, să cucerească ei gloria, pe care bătrînul de la Aix, nici n-a îndrăznit măcar s-o viseze pentru el.

* Paul Cézanne 1839 — 1906.

Şi astfel, fluxul urîtului şi al diformului, fluxul ororilor plastice, năvăli peste zăgazurile indolente ale vechiului continent şi inundă cu mlaştini pestilenţiale ogoarele unei arte cu milenare tradiţii de muncă serioasă, de fină sensibilitate şi de ideal al frumuseţilor plastice.

Contagiunea hidosului plastic — (care în diferite ţări şi la diferite răstimpuri pătrundea în cenaclurile artistice sub diverse formule şi denumiri preţioase) — a provocat, cum era şi firesc, o tulburare cu consecinţe dezastruoase şi în public şi în lumea artiştilor. Dar mai ales, consecinţă dezastruoasă pentru artistul de bună-credinţă, pasionat de tainele adînci ale meşteşugului său; masele, care fuseseră obişnuite să găsească *Frumosul* în toate manifestările Artelor Frumoase, îşi întoarseră ochii cu dezgust, cu groază, cu *ruşine* de la aceste produse degradante ale « spiritului contemporan ».

Mai mult încă, publicul a căzut şi el în excesele de neînlăturat ale acestor lupte: s-a îndepărtat de la *toate* produsele spiritului contemporan, înglobîndu-le pe toate — şi pe cele bune ca şi pe cele rele — sub aceeaşi defăimantă etichetă: « *modernism* »* — adică: urîciune, trăsneală, pornografie, imoralitate.

Va să zică: greşeli şi exagerări condamnabile, dintr-o parte ca şi din alta.

Încetul cu încetul însă, încrederea dintre public şi artişti se va restabili, ca în timpurile mari de artă. Dar pentru a ajunge la această armonie, artistul *mai întîi* va trebui să dea dovadă de o perfectă bună-cuviinţă şi de o ireproşabilă conştiinciozitate în exerciţiul profesiunii lui.

Nicăieri, în activitatea pictorului, această bună-cuviinţă şi această conştiinciozitate profesională nu este mai intens pusă la încercare, ca în *studiul nudului.*

CONSIDERAŢII GENERALE DESPRE COMPOZIŢIE

Nu există compoziţie picturală care să nu-şi aibă absolut toate elementele ei constitutive culese din natură.

Chiar compoziţiile exclusiv decorativ-geometrice, cum bunăoară *arabescul*, încă îşi au sprijinul total pe ceea ce ochiul nostru înregistrează zilnic în natura înconjurătoare; liniile — de la cea dreaptă pînă la cerc — nu sînt abstracţii ale geometrilor, ele sînt pe pămînt, de cînd s-a desfăcut din haos minunea aceasta a globului nostru zburător prin hăuri, cu apele, cu soarele, cu fulgerele şi traiectoriile păsărilor lui.

E deci de la sine înţeles că orice încercare de compoziţie trebuie să fie precedată de un lung şi profund studiu al naturii, în mijlocul căreia trăim. Toţi cîţi au procedat invers — adică de la exerciţiul compoziţiei la analiza naturii — au ratat din punct de vedere plastic. Şcoala lui David, cu imensa ei reputaţie, care a ţinut sub teroarea academismului majoritatea atelierelor lumii — aproape un secol şi jumătate — este iremediabil şi pentru vecie prăbuşită.

Pornind de la adorarea sculpturii antice, ca necontestată şi supremă realizare formală, el a uitat adevărul, de multe ori neglijat dar niciodată zdruncinat, că retina pictorului trebuie exercitată, în primul rînd, în sensul

---

* Termenul « modernist » nu este identic aici — şi în celelalte scrieri ale lui Tonitza — cu cel obişnuit în literatura noastră, în care desemnează un curent antirealist, decadent. Prin « moderniştі » el şi contemporanii lui înţelegeau pe adversarii academismului şi ai artei de agrement.

cerințelor ei intime, adică pe problemele de *culoare* și *lumină*, vibrînd pe ființa sau lucrul viu. (Pentru ochiul pictorului, miezul suculent al unei rodii este mult mai viu și mai pasionant decît bustul în ghips al Dianei.)

S-a crezut multă vreme prin ateliere (și această credință falsă mai persistă încă în destule medii insuficient la curent cu marile transformări suferite de mișcarea plastică universală, de la Delacroix încoace) că o *compoziție* va să însemne neapărat o pînză de dimensiuni excepționale, desfășurînd teme bine determinate *religioase* (legende biblice sau din noul testament), *mitologice* (mitologia greacă sau mitologia altor popoare, în special a celor nord-europene), *istorice* (de preferință istoria antică) și *simbolice* (acestea, de obicei, inspirate tot din mitologie).

Compozițiile de « gen » au fost multă vreme, și mai pretutindeni în țările Europei, socotite, dacă nu ca un gen inferior, în cel mai bun caz ca suportabile încercări « amuzante ».

Spaniolii și flamanzii — dar mai vîrtos olandezii — au făcut singuri excepție de la această unanimă eroare, care a stăpînit epoca Renașterii.

Aceste excepții fericite au constituit un mare izvor de învățătură pentru întreaga noastră pictură contemporană; fiindcă — mai întotdeauna coplesitor superioare celorlalte genuri « mari » ale timpului, sub raportul inteligenței, gustului și seriosului execuției plastice — au îndreptat atenția pictorilor contemporani către compoziția simplă, sinceră, lipsită de emfază ori patetism, către expresivitatea neafectată a desenului, dar mai presus de toate, către [*calitatea*] *materiei picturale*, pe care olandezii în special o cultivau cu o neîntrecută pasiune.

Nu vrem să spunem prin aceasta că asupra picturii de azi celelalte genuri « mari » de compoziție n-au avut și ele partea lor de influență, desigur. Dar o influență mai mult de ordin anecdotic decît de ordin pictural.

Oricît de mare admirație, și respect avem pentru înaintașii noștri (și trebuie să avem), vom recunoaște, totuși, că între paleta unui Terborch care ne-a lăsat atîtea mici minuni de culoare, și între paleta oricărui pictor italian de mare anvergură, tot paleta celui dintîi vom alege-o și vom analiza-o dacă ținem cu tot dinadinsul să pătrundem — cît de cît — în intimitatea acestui mister care se cheamă *culoare*.

De bună seamă, de la toți — sau aproape de la toți bătrînii breslei noastre — avem de învățat lucruri multe și de preț în legătură cu *meseria* noastră; dar trebuie să fim atenți, să nu ne însușim și anumite *erezii care s-au strecurat în opera lor, de foarte multe ori diminuîndu-le valoarea artistică*...

Reîntoarcerea la clasica și tradițională expresie picturală apare spiritelor pervertite o « decadență », o « ne-bu-ni-e ».

Epitetele de mai sus, se pot aplica, însă, pe bună dreptate, atîtor veroși aventurieri ce n-au nimic comun cu plastica și care, profitînd de atmosfera tulbure din vremea războiului mondial și de după război, au încercat să-și plaseze elucubrațiile dizolvante, cu toată morga și impertinența cavalerilor de industrie. Dar, încetul cu încetul, au fost demascați și eliminați pentru totdeauna din breasla corecților muncitori ai paletei.

Însă, precum se întîmplă și în viața economică, panica și depresiunea morală, lăsate de acești agenți de dezagregare, mai persistă încă în viața artistică de la noi și de pretutindeni.

Datoria actualelor generaţii de pictori este ca — prin munca lor sîrguitoare, prin ataşamentul lor nezdruncinat pentru disciplinele artei lor, prin elanul lor cuceritor — să risipească norii aceştia de neîncredere şi să trezească la viaţă nouă şi curată un meşteşug atît de nobil, dar atît de compromis.

CUM SE ORGANIZEAZĂ O COMPOZIŢIE

Un pictor adevărat nu porneşte la organizarea compoziţiei sale decît după ce viziunea acelei compoziţii este perfect vie în mintea lui, aproape pînă la detaliul insignifiant şi, mai cu seamă, dacă *pictural* l-a covîrşit emotiv.

Nici o temă de compoziţie, oricît de grandioasă şi impresionantă, nu va putea fi desăvîrşită plastic, dacă nu vom poseda, în prealabil, această *desăvîrşire interioară.*

Nu putem ajunge aici, decît printr-o serie considerabilă de studii pregătitoare, în scopul *exclusiv* al compoziţiei noastre.

Dar să procedăm prin exemple. Iată cum a luat naştere mişcătoarea pînză a lui Ştefan Dimitrescu, o capodoperă a picturii romîneşti contemporane, intitulată *Morţii de la Caşin.*

Era pe vremea furioaselor bombardamente germane asupra poziţiilor noastre din regiunea Caşinului. Locotenentul Ştefan Dimitrescu fusese împins în infernul acela de foc; făcînd o vizită prin satele reduse la ruină de acest dezastru, o scenă, printre altele multe, fioroase ori tragice, îl impresionează peste măsură, tocmai prin surprinzătoarea ei *linişte* şi *reculegere:* încă sub focul inamicului, o familie de răzeşi îşi veghea cu tristeţe profundă, dar cu o divină resemnare, rudele ucise în ajun de bombele vrăjmaşe.

Decorul era simplu şi dezolant: o sărmană bătătură de curte; întinşi pe pămînt, acoperiţi cu ultima scoarţă înflorată ce mai rămăsese din gospodăria distrusă, morţii îşi dormeau somnul de veci. În jurul lor, în picioare, cu bărbiile răzimate în podul palmelor, femei şi bătrîni le ţineau tovărăşie celor din urmă clipe ce mai trebuiau să petreacă cu faţa spre soare. Şi soarele scăpăta încet spre apus, ca un uriaş, solitar şi dezamăgit. În urma lui se aşternea, peste toţi şi toate, suspinul agoniei astrale: scena toată rămase într-o îngînare de lumină pioasă, cu sfioase transparenţe aurii, de smirnă.

Fireşte că, în clipele acelea, pictorul n-ar fi îndrăznit să scoată carnetul de schiţe şi să-şi noteze — măcar fragmentar — dramaticul episod; ar fi fost un sacrilegiu; dar şi l-a notat în retină, şi l-a brăzdat adînc în suflet şi în gînd.

Întors în bordeiul lui blindat, a încercat — sub opaiţul soldăţesc — să-l reconstituie, sumar, pe o foaie de carnet.

Trec vreo cîteva săptămîni sau cîteva luni; se suprapun *alte scene* pe retina artistului şi alte drame îi brăzdează sufletul.

Alte crochiuri sumare vin să se aştearnă pe filele caietului: un haos de suferinţe omeneşti, acumulate în vrafurile de hîrtie, ca într-un fantastic dosar de apocalips.

În sfîrşit, trompeţii sună [încetarea] măcelului. Soldaţii amici şi inamici, răsar din întunericul umed al tranşeelor, cu hainele în zdrenţe, palizi ca moartea. Unii rîd şi tropăie, înnebuniţi subit de bucurie; alţii plîng cu faţa la pămînt, încremeniţi ca într-o metanie prelungă, copleşitoare. Un miliţian, cu înfăţişarea sumbră şi musteaţa alb-voievodală, lăsată pe gură, pune mîna streaşină la ochi şi cercetează cîmpurile răscolite de obuze, unde pînă mai ieri

rîdeau în soare căsuţele albe şi crîngurile cu privighetori; acum era jale amarnică şi pustiu fără sfîrşit.

Locotenentul Dimitrescu începe schiţa, pe carnetul lui, masca aceasta de răzeş, energică şi calmă; dar, deodată, ca zbucnind dintr-un uitat saltar al minţii, scena de la Caşin i se ivi în minte, spăimîntător de amănunţită şi limpede.

Miliţianul era şi el din Caşin.

A doua zi, în zori, plecară amîndoi într-acolo; ajuns în curtea părăginită a « morţilor », nu i-a fost greu lui Ştefan Dimitrescu să-şi identifice modelele; cu vorba lui blajină de moldovean cuminte, i-a hotărît, tare uşor, să-i pozeze. Şi i-au pozat, unul cîte unul şi una cîte una, separat: mari studii în cărbune, pentru detalii de costum, gest şi mimică; dar studii de grupare — în ansamblu — n-a făcut: le avea în minte şi pe primul lui carnet. La cîteva luni, în Iaşi, a executat după aceste documente de pe front, o schiţă *în culori*, de aproximativ 50/80 cm.

Abia mai tîrziu, după doi ani, şi-a organizat în atelierul lui din Bucureşti compoziţia în mare. L-am urmărit zi cu zi cum îşi ridica studiile la scară, cu răbdarea unui meşter bizantin; cum revenea asupra desenelor mărite, subliniind mai caracteristic o cută de haină, accentuînd o expresie, rotunjind un gest. După o muncă de ermit, cînd tot ansamblul grupărilor şi toate detaliile erau puse perfect la punct, de-abia atunci a început a-şi colora panoul: mai întîi în slabe tatonări de pensulă, cu vopsea foarte diluată, ca un soi de uşoară eboşă în acuarelă; apoi, după ce şi-a stabilit astfel tonul cromatic general al tabloului, tonul acela de tristă şi nobilă rusticitate, numai după aceea a atacat pînza cu pastă viguroasă şi definitivă.

Acest exemplu de metodă în construirea unei compoziţii este — din cîte cunosc în activitatea noastră plastică — metoda cea mai inteligentă şi mai sigură în rezultate.

Primele exerciţii de compunere, însă, nu trebuie făcute pe o temă prea vastă şi prea complicată, care ar descuraja repede entuziasmul începătorului sau l-ar duce la rezultate superficiale, ceea ce ar fi şi mai primejdios pentru cariera lui artistică.

Aranjamentul unei naturi moarte, încadrarea unui peisaj în cîmpul cartonului pe care vrem să-l pictăm, echilibrarea şi proporţionarea unui cap de expresie ori a unui nud pe suprafaţa panoului nostru şi *acordarea lor constructivă* la elementele *fondului* pe care ne-am propus să le profilăm — sînt toate exerciţii preliminare de compoziţie, extrem de folositoare şi absolut indispensabile, chiar şi unui artist ajuns în pragul gloriei.

INDICAŢII PENTRU STUDIILE DIN TIMPUL VERII

E, firește, inelegantă mărturisirea mea, dar mi-a fost întotdeauna peste putință să n-o fac. Oricît mi-am admirat şi iubit profesorii, atît pe acei din țară cît şi cei de peste hotare, un sentiment bizar (pe care mi l-am explicat mult mai tîrziu) venea să tulbure şi să înjosească iubirea şi veneraţia mea: *în anumite clipe, le nutream o ură detestabilă.* Şi anume, în clipele cînd se apropiau de şevaletul meu şi-mi făceau corectura asupra unor teme despre care îmi vorbiseră deja cu multe săptămîni sau luni de zile mai înainte şi de nenumărate ori.

Mă simțeam umilit ca un cîine călcat în picioare și totodată fierbînd de revoltă ca un corsican. Mă simțeam umilit, fiindcă vedeam că au dreptate; că nu putusem realiza pe pînză nimic din învățătura lor, pe care se străduiau să mi-o transmită și mie. Mă bănuiam neputincios și lipsit de elementară inteligență; mă năvăleau atunci gînduri disperate: să-mi înfig cuțitul de paletă în beregată, să sar de la etaj prin geamlîcul atelierului, ca să-mi zdrobesc — de cimentul curții — capul prost, să scap odată de el.

Uneori (și se întîmpla destul de des), sîngele îmi năvălea în ceafă, ochii mi se injectau de furie și o indescriptibilă încordare, în toți mușchii trupului, mă înțepenea ca un arc de oțel, care cere să se destindă catastrofal. Și reflectam (pe cît e posibil să reflectezi în momente ca acelea):

— « Dar oamenii aceștia sînt cu adevărat bestii necugetătoare! Cum e cu putință să-mi ceară lucruri peste puterile mele? Am înțeles, de bună seamă, tot ce m-au sfătuit; m-am pătruns de învățătura lor, pînă în măduva spinării. Și lucrez! Lucrez ca un lunatic, din zori și pînă-n noapte. Dar, doamne!... ei nu pricep că-mi trebuie un răgaz... îmi trebuie o îngăduire, pînă ce mîna asta a mea, neexperimentată, va putea fi dresată ca să asculte orbește de porunca ochiului și a creierului meu? Să mă lase în pace o lună, două, trei... pînă ce, dîndu-mi seama că am izbutit, în sfîrșit, să realizez îndrumările lor, să-i chem eu singur în fața pînzei mele și să le strig triumfător: uitați-vă!... Am reușit!... E poate chiar mai bine decît vroiați voi!... Însă, — pentru Dumnezeu! să nu mă mai cicălească, de parcă aș fi un idiot, și azi și mîine și în toate zilele, mereu cu aceleași dojeni pedante!... »

Și îmi venea atunci să pun mîna pe briceagul de paletă și să le sfîrtec înghițitoarea, să-i înșfac de pîntece — ca pe pepeni — și să-i zbor peste geamurile atelierului, ca să-și sfărîme, de cimentul ogrăzii, căpățînile neînțelegătoare, să scap pentru totdeauna de ele!

Se înțelege că nu mi s-a întîmplat nici una nici alta: nici nu mi-am strecurat vreodată tăiușul cuțitului de paletă în beregată și nici pe profesori nu i-am aruncat pe fereastră, ca pe niște tărtăcuțe netrebnice.

Sfîrșitul disperărilor sau al furiilor mele era, întotdeauna, cu totul altul; cuțitul de paletă ori pumnii mei împietriți, se pomeneau spintecînd lamentabilul « cap de expresie » sau scofîlcita cocoană nudă de pe pînză, a cărui autor — candidat la sinucidere ori la asasinat — mă găseam a fi...

După cum vedeți, sînt fatalele și eternele crize prin care orice ucenic al Artei — din toate timpurile și din toate țările — a trecut și va trece; mai mult încă: îl urmăresc pînă la adînci bătrînețe.

Deci, să ne familiarizăm cu ele din vreme, ca să nu avem surprize neplăcute în anii maturității.

Vă mai mărturisesc (și vă fac aici iarăși una din acele confidențe care, desigur, nu mă pot onora), că aveam pentru vacanțe preferințe cu mult mai accentuate decît pentru școală: abia așteptam ca să pot lucra liber.

Vi le spun toate acestea cu toată francheța, fiindcă am convingerea intimă, că mă aflu în sentimentul vostru; și apoi, pentru că în Artă, ipocrizia este articol prohibit sau ar trebui să fie. Ea infectează atmosfera senină și pură a creației.

Prin urmare, folosiți-vă de zilele lungi și frumoase ale lunilor de vară ca să lucrați cît mai liber și cît mai spornic. Indiferent unde vă veți afla:

în oraş sau la ţară, la munte sau la baltă, — natura e pretutindeni interesantă şi instructivă.

Interesantă şi instructivă, dacă ştii s-o surprinzi sub aspectele ei cele mai fericite. Adică: înainte de răsăritul soarelui.

Totul apare atunci limpede şi feciorelnic desenat, ca într-o veche stampă persană, de o înaltă şi subtilă armonie cromatică.

Îndeobşte, peisagiştii noştri, cei mai mulţi educaţi la şcoala unui impresionism prost înţeles, îşi înfig şevaletul pe cîmp sau în stradă, cînd soarele e de mult sus, ori cînd e aproape să apună.

De aici acea abundenţă — prin expoziţii — de peisaje violente, crude şi vulgare, care te pot mira, te pot cutremura de entuziasm, dar nu te pot cîştiga sufleteşte: ele nu cîntă, ci ţipă. Iar ţipătul în artă vrea să pară temperament. Un « temperament » ce aminteşte pe acela al călăreţului prea îndrăzneţ care, de cîte ori se repezea să încalece, se pomenea dincolo de cal.

Soarele, care este zeul nostru, al pictorilor, ne devine deodată duşman, dacă îndrăznim să-l privim ostentativ în toată strălucirea lui zdrobitoare.

O altă înfăţişare a naturii, care tentează paletele rafinate, e aceea a peisajului surprins în zilele cînd soarele stă ascuns după perdeaua unui strat de nori; *cînd toată atmosfera e gri*, cînd alburile, verzurile deschise, galbenurile sau rozurile ne apar cu totul transfigurate: subtile şi înnobilate — o simfonie cu triste şi profunde armonii în surdină.

În genere, feriţi-vă pe cît vă e cu putinţă, de tot ce vă apare prea brutal. Brutalitatea nu stă în firea noastră. Umblînd voit după ea, înseamnă că vă falsificaţi cu bună ştiinţă şi sufletul şi retina, ceea ce echivalează cu renunţarea la Artă; Arta presupunînd din capul locului, desăvîrşită sinceritate; o spovedanie curată faţă de tine însuţi...

Şi acum, îngăduiţi-mi un memento: *nu abandonaţi nici o clipă sculele meşteşugului.*

Oricînd: măcar un petec de hîrtie şi un creion să se găsească în buzunarul vostru. Nu puteţi şti ce surpriză uimitoare vă aşteaptă la o răscruce de drumuri şi care nu se cuvine pierdută.

ÎNSEMNĂRI DESPRE PICTURĂ [38]

Pictura — ca orice artă — este în primul rînd o meserie.

Legile mari ale acestui meşteşug, ca şi practicile lui mărunţele sînt hotărîte * de felul materialului pe care-l utilizează şi care e neschimbat: culoarea.

Culoarea în sine, aşa cum ea ne soseşte în ambalajul fabricantului nu înseamnă nimic.

E un material mort.

Pictorul îl învie, îl face să grăiască infinite game sufleteşti, — aşa precum violonistul transformă în unde expresiv armonice matele de capră, întinse pe scăunaşul unei cutii rezonante.

Dar pînă să ajungă aici — adică la arta de a vrăji materialul mort, imprimîndu-i virtutea elocvenţei cromatice —, pictorul are nevoie de studii

* E vorba de pictura ca « meşteşug », adică de *tehnica* picturii. Pictura ca artă are în concepţia lui Tonitza sarcina de a exprima un mesaj uman.

lungi şi istovitoare, de observaţii stricte şi de o exaltată pasiune pentru natura vie.

Examenul atent al naturii vii e cea mai sigură ucenicie a unui pictor în devenire — şi a fost singura disciplină impusă elevului în toate şcolile roditoare, ale tuturor timpurilor, cu excepţia celor academice.

Academismul — etapa parazitară — este tocmai renunţarea la natură; adică la observaţia directă a vieţii.

El a interpus, tiranic, între viziunea ucenicului şi viaţa înconjurătoare, spectrul statuar al antichităţii.

Şi fiindcă antichitatea n-a cultivat cu preferinţă decît nudul, orice altă problemă — cum de pildă pictura de gen ori peisajul — era alungată din activitatea oricărui atelier « academic », cu ridicolă şi pedantă gravitate.

Portretul contemporan trebuia să reflecte, în atitudine, în drapare, în expresie, olimpica aparenţă greco-romană.

Natura, sub aspectele ei necontenit noi, era fără cruţare disprețuită.

Singura cercetare, singura adîncire, singura pasiune care-ţi era îngăduită, erau mulajele inerte, de ghips monocrom, după piesele, aproximativ autentificate, ale Eladei şi ale peninsulei italice.

De aici ignoranţa desăvîrşită în cîmpul expresiei contemporane şi lamentabila abandonare a problemelor de lumină şi de culoare.

Tot ce arta bizantină cucerise în nobleţă decorativă şi stil; tot aportul evului mediu în formularea unei expresii de un omenesc cutremurător; tot ce Renaşterea izbutise la înfrăţirea armonică între linie şi culoare — totul se prăbuşea, se călca în picioare şi se batjocorea sub nătînga atitudine doctă a academismului.

A fost în adevăr, cea mai ruşinoasă şi cea mai răufăcătoare dintre toate [curentele] de artă din cîte le-a înregistrat succesiv, civilizaţia omenească, de la chaldeeni pînă în zilele noastre.

Aşadar « academist » înseamnă, cu desăvîrşire, altceva decît scrutător atent al vieţii — indiferent dacă viaţa, Viaţa Contemporană, e scrutată pentru interesul ei liniar, coloristic ori expresiv literar.

Aşadar, un pictor tînăr care, în studiile lui neprefăcute, atente, migăloase, pasionate, îţi dovedeşte tocmai dorinţa de cunoaştere intimă a vieţii în mijlocul căreia trăieşte, nu poate merita, sub nici un motiv, epitetul injurios de « academist ».

El poate sluji, cel mult, ca armă neloială în cetăţuia unui pompierism modern.

Căci vai!... există un pompierism modern — mult mai intolerant, decît oricare altul, din trecut. [39]

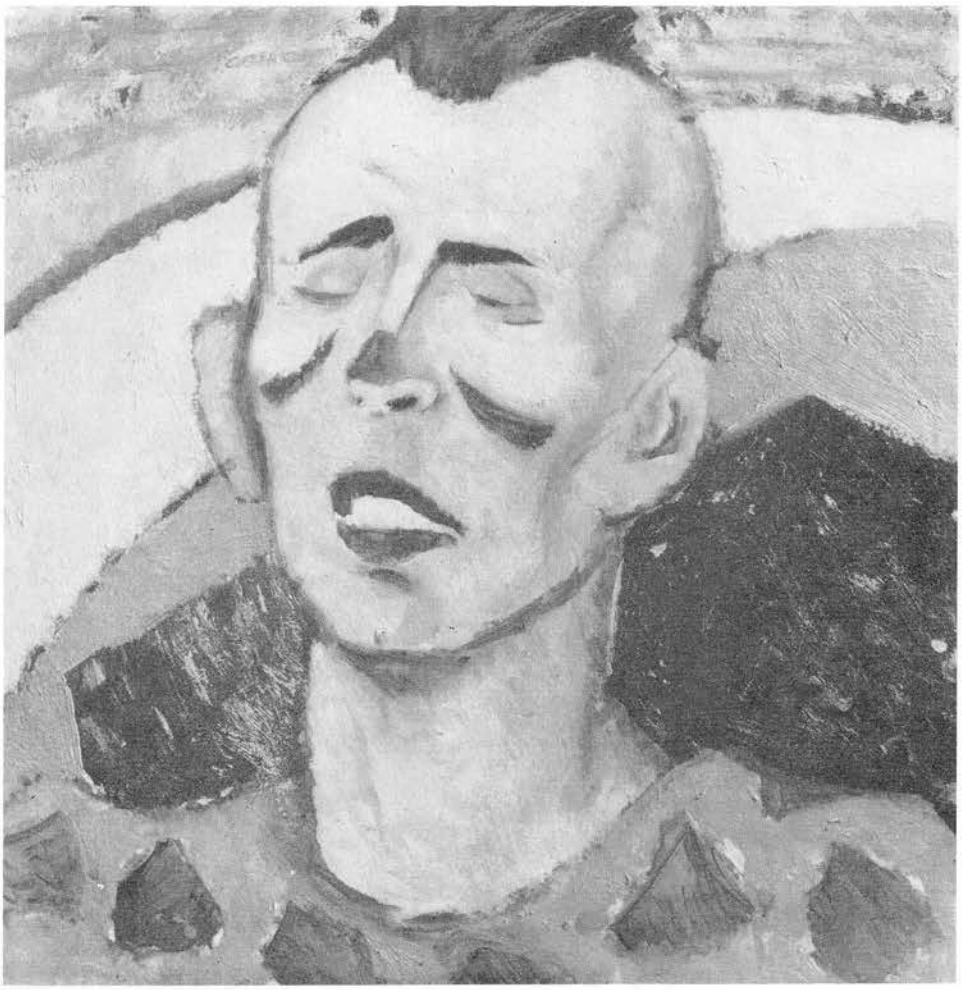
1927

Culoarea e în funcţie de ceea ce vrei să exprimi.

Ea trebuie să oglindească, limpede, sentimentul de bază pe care se clădeşte întreg tabloul.

Purpuriul aprins, de la brîul flăcăului care joacă vesel în horă, va geme surd cînd vom reprezenta acelaşi flăcău pe năsălia morţii.

Colorist, nu înseamnă policromist.



N. Tonitza — *Clovn*

N. Tonitza — *Fetița cu fundă*

Din cele trei culori fundamentale: roşul, galbenul şi albastrul, se poate iscodi o gamă infinită de nuanţe.

Izvoarele coloristice stau, de la naştere, în pictor.

Natura prilejuieşte, numai, revărsarea lor.

Sînt « maeştri » gravi, care ceartă nătîng pe unii pictori tineri: « Nu ştiţi să desenaţi ? ! »

A şti să desenezi — e meserie.

A şti să exprimi, prin linie, o undă emotivă — e artă.

Nu cunosc decît un singur desenator ideal: acela de la Institutul medico-legal.

Fiecare mort, cu viermii lui:

După moartea lui Aman — pictorii « istorici ».

După moartea lui Andreescu — peisajiştii.

După moartea lui Grigorescu — ţărăniştii.

După moartea lui Luchian — floriştii.

Dar, mai ales — doamne ! — floristele.

Singur nudul — nudul feminin — e aproape o raritate în pictura romînească.

Nu vorbim, se înţelege, de nudul pornografic, care e frecvent.

Cine se lasă cucerit, în faţa unui nud, de voluptatea cărnii şi nu de voluptatea de a picta — ratează.

Graţia şi culoarea au fost, întotdeauna, problemele mari care au frămîntat pe pictori în studiul goliciunii femeieşti.

Graţia însă nu e acea provocantă contorsiune şi acea grimasă, care trădează estetica revistei « şic » sau a jurnalului de ultima modă.

Iar prin culoare nu înţelegem reproducerea fidelă a epidermei.

Graţia va fi melodia ritmurilor lineare — iar culoarea: învăluirea simfonică în care va şerpui acea melodie.

Îmi este greu să recunosc sufletul poporului meu în cea mai mare parte din producţiile artistice contemporane.

Mai puţin încă, în acel « stil arhitectonic romînesc », pe care-l vedem etalîndu-se, cu elefantiană suficienţă, prin cetăţile noastre, mari şi mici.

Romînul, în firea lui — şi în arta lui — este vioi, spiritual şi sprinten.

Arhitectura noastră « naţională » — urbană — este greoaie, pedantă şi boccie [40].

1926

În artă, sinceritatea nu poate fi evidentă, fără posedarea meşteşugului respectiv.

« Falsitatea » unei opere nu este, de cele mai deseori, decît o insuficienţă de exprimare.

Suprema voluptate, pentru mine, nu stă atîta în diversitatea şi adîncimea jocurilor sufleteşti, pe care mi le provoacă natura, cît în aspectele pe care sufletul meu le doreşte şi le impune naturii.

Cînd reproduci natura — eşti sclavul ei.
Cînd o reprezinţi — o domini.
Dar dacă ai în tine un suflet de sclav, nu te încumeta — nenorocitule! — să porunceşti stăpînei tale.
Vei sfîrşi zdrobit sub ridicol.

Natura e o piaţă bogată şi vastă, unde mulţi gurmanzi dau năvală după trufandale rare.
Artistului — veşnic modest — îi rămîn resturile disprețuite.
Şi totuşi el prepară din ele — pentru omenirea uimită — cel mai desfăşurător dintre ospăţuri.

Sînt unele tablouri cu motive alegre şi cromatică funebră.
Ele te jignesc şi dor.
Ai iluzia, imposibil de suportat, că-ţi stă înainte o văduvă cernită, care se hlizeşte cu neruşinată bucurie — te cheamă.

Arta este educatoarea sensibilităţii noastre.
Ea poate fi şi instructoarea minţii noastre.
Cu o singură condiţie: să nu ne priveze de încîntare.

Siguranţa că eşti original, îţi închide calea originalităţii.

Artiştii contemporani se străduiesc să păşească, fără popas, de la [naturalismul] de astăzi — la clasicism.
Nimeni însă nu ia aminte că înfricoşatul măcel mondial a răscolit în sufletul omenirii, apele spumate ale romantismului.
De altminteri — se zice —, toţi clasicii au început cîndva prin a fi romantici.

Cum sari dincolo de zaplazurile Naturii, te trezeşti hoinărind în grădinile Simbolului.
Dacă vrei să te împărtăşeşti aici din minunile lui, fii cît mai simplu şi cît mai natural.

Toate elementele universului urăsc încremenirea.
Arta, de asemenea.
O statornicire a ei, înseamnă moartea — adică renunţarea la desăvîrşire.

Vă asigur: nu se află sensibilitate acolo unde se iţeşte necontenit sensibleria, tot astfel cum nu e pătruns de politeţă acela care te face atent asupra politeţii.

Creaţia unui literat se reazemă, fatal, pe autobiografie.
Niciodată însă aceea a plasticului.
Rătăcirea multor plastici obsedaţi de literatură, vine, adesea, şi de aici. [41]

1926

DESPRE ORGANIZAREA PROFESIONALĂ A ARTIȘTILOR PLASTICI [42]

Sindicatul artiștilor plastici (1921)
Tinerimea artistică (1926)
O revistă a plasticii (1920)
Reviste de artă (1927)

SINDICATUL ARTIŞTILOR PLASTICI [43]

Sindicatul artiştilor plastici s-a constituit.

Iată o veste care ar trebui să producă oarecare îngrijorare în unele cercuri, care s-au obişnuit să vadă în artă o marfă bună de speculat « à la hausse »*, iar în artist un declasat menit — printr-o tacită înţelegere practică — să fie abandonat în sînul descărnat al mizeriei, pentru ca să-i grăbească încrucişarea peste piept a mîinilor reci şi albe.

În acelaşi timp vestea aceasta s-ar cuveni să aducă trîmbiţarea vioaie a bucuriei pretutindeni acolo unde — în decorul trist al atîtor căminuri umile — se plămădeşte în nestinsă trudă, aurul sufletesc al poporului nostru.

Căci sindicatul acesta, în afară de munca pe care va trebui să o desfăşoare, pentru apărarea intereselor materiale ale artiştilor, de dorit ar fi să se îngrijească, cu o egală rîvnă, şi de problemele morale ale aceleiaşi pături.

Şi sînt numeroase aceste probleme.

Pe cît de numeroase, pe atît de complicate, de adînci şi subtile.

În comitetele alese pînă acum să conducă acest sindicat pe timp de un an se găsesc destule elemente vrednice de toată încrederea, ieşite, prin votul adunării, atît din mijlocul « Artei romîne », cît şi din acela al « Tinerimii artistice ».

Înfrăţirea aceasta, între atîtea energii vrăjmaşe pe terenul artei — înfrăţire realizată în vederea apărării drepturilor comune — este, orice ar spune anonimii cîrtitori de cafenea, un gest care merită toată stima, căci introduce în raporturile de la om la om acea demnitate de care se simţea atîta nevoie în mediul artistic romînesc...

Cu asemenea negrăit de frumoase începuturi, « Sindicatul artiştilor plastici » făgăduieşte să întrecă speranţele multor temperaţi...

1921

---

* Termen de bursă.

TINERIMEA ARTISTICĂ [44]

« Tinerimea artistică »* este astăzi la a douăzeci şi patra ei manifestare.

O activitate, în comun, de aproape un sfert de veac.

Aşa afirmă prefaţa catalogului, prin pana savantă şi ingenuă a lui G. Murnu, profesor universitar şi membru al Academiei Romîne.

Gurile rele — sînt guri rele pretutindeni — şoptesc însă că « Tinerimea » e cu un an mai bătrînă.

Gurile rele sînt păcătoase.

Ca atare să ne încredem lor: gura păcătosului adevăr grăieşte!

Aşadar: nuntă de argint.

O nuntă cu intrare — cinci lei — şi cu dar obligatoriu — trei poli, catalogul.

Nuntă de suburbie.

Dar la nunta aceasta e invitat să asiste — după ce mai întîi va fi achitat, anticipat, vămile riguroase — tocmai publicul acela, care, timp de un pătrar de secol, a întreţinut casa « Tinerimii ».

În artă însă recunoştinţa nu-şi are rostul.

De altminteri recunoştinţa e un fel de camătă; — cuvîntul mi-a venit sub condei fără voia mea.

Eu mă gîndeam la datorie.

La datoria de educator al generaţiei fragede şi al maselor sărmane pentru afirmarea sufletească a cărora, ne informează d. G. Murnu, « Tinerimea » ar fi contribuit pînă acum, cu largă generozitate.

Noi ne îndoim.

Se cuvine să recunoaştem, totuşi, că, vreme de douăzeci şi cinci ani, « Tinerimea » a adus artei romîneşti « foloase incontestabile ».

A fost singura grupare care a izbutit să ia un mai intim contact cu păturile suprapuse ale Capitalei şi să stîrnească în ele, dacă nu pasiunea, în orice caz curiozitatea pentru manifestările plastice...

.....

De bună seamă, sprijinul pe care maiestatea sa regina l-a acordat necontenit acestei grupări, a împrumutat « Tinerimii » haina unei autorităţi, mai mult suverane decît artistice, în faţa căreia « societatea romînească înaltă » s-a închinat cu necontrolată şi atavică smerenie.

Aici a stat însă şi primejdia.

De cîte ori un talent izolat şi liber a încercat să se ridice singur şi îndrăzneţ, el s-a izbit de superstiţia « familiilor selecte », care, insuficient pregătite pentru înţelegerea manifestărilor ce depăşeau comunul, vedeau în gestul de protecţiune exclusivă, al maiestăţii sale, singura confirmare a valorilor.

De aici şi decăderea, cu timpul, a « Tinerimii ».

---

* În cadrul acestei asociaţii, care şi-a început seria expoziţiilor în 1902, s-au manifestat aproape toţi artiştii, atît cei vîrstnici, cît şi talentele tinere. Ideea întemeierii ei a apărut la Paris, în vremea cînd pictorii Petraşcu, Loghi şi Strîmbu se aflau acolo pentru studii (1901).

Societatea, în conducerea căreia apăruseră unele tendinţe de tiranie, a fost se pare, după cum o defineşte Fr. Şirato, « o întreprindere economică ca oricare alta ». Spiritul comercial al burgheziei şi-a pus astfel pecetea şi pe prima asociaţie organizată a artiştilor plastici, apărută în perioada imperialistă.

Artistul este o energie care ține să învingă...

Îi repugnă situațiile de minor cuminte, ascultător, bine hrănit și purtat de mînă.

El preferă hoinăreala slobodă pe meleaguri neumblate — chiar cu riscul foamei și al culcușului de cetină.

Tutoratul, oricît de «ilustru», îl ofensează ori îl înăbușe.

Luchian a zăbovit și el, cîndva, la «Tinerimea», aproape fără voia lui și fără voia celorlalți.

Era socotit acolo un intrus.

Nici arta, nici temperamentul lui Luchian nu răspundeau la ceea ce areopagul «Tinerimii» socotea că înseamnă artă și temperament.

Știm cu toții în ce generală indiferență s-a stins acest uriaș plăsmuitor de visuri romînești în culoare.

Astăzi chiar, unii din membrii cu înaltă vază ai «Tinerimii» au convingerea că Luchian este produsul unei reclame americane și clipesc din ochi cu prostească isteține.

Pallady a fost necontenit socotit, de către majoritatea «Tinerimii» drept un farsor.

Iser — un biet caricaturist.

Ressu făcea acolo figură tristă; iar domnul Kimon Loghi îl acceptă cu un zîmbet cleios de protecție...

Toate talentele noastre creatoare au fost, dacă nu alungate, oricum abia suportate în sînul «Tinerimii».

Firește vina nu e a tuturor membrilor acestei societăți.

Unii dintre ei au dat, în diverse împrejurări, dovada unui spirit de largă toleranță, de frumoasă sensibilitate și de limpede înțelegere.

Dar aceștia au fost așa de puțini!

O perpetuu nebăgată în seamă minoritate.

Sînt, pe de altă parte, cîteva elemente proaspete, de curînd furișate aici care, prin vîrsta lor, mai pot justifica, măcar, tîlcul unei firme cu juvenilă rezonanță.

Ne va veni oare prin dînșii primenirea mult așteptată a «Tinerimii artistice»?

1926

O REVISTĂ A PLASTICII [45]

Acum cîteva zile, un amic veni la mine să-mi arate lucruri din povești: mai multe reviste în limba romînească, tipărite pe hîrtie velină și ilustrate — minunat ilustrate — cu numeroase clișee și hors-texturi impecabile.

— Dar asta e fantastic!

— Ce anume ți se pare fantastic?

— Luxul acesta, care-mi aduce aminte că viețuiesc încă în hotarele unei țări europene, unde publicistul își mai poate tipări cugetarea și pe alt soi de hîrtie decît pe aceea utilizată, îndeobște, în W.C.-urile noastre.

— Nu te înflăcăra, prietene. Răsfoiește revistele ce ți-am adus și pe urmă grăiește-mi.

Am răsfoit revistele, atent și cu răbdare, cu răbdarea și atenția unui chirurg care cercetează din vîrful cleștilor de argint, măruntaiele infecte ale unui pîntece intrat în putrefacție.

Şi privindu-mi faţa încremenită într-o scofîlcitură de greaţă, amicul îmi zise:

— Sîntem o naţiune de suprafaţă. Revistele acestea sînt un simbol: ele au, pentru cercetătorul corect al «civilizaţiei» noastre de astăzi, o valoare documentară neînchipuită.

— Dar cine le scrie, cine le încurajează, cine le dă velina, cine le întreţine cu fonduri?

— Oficialitatea noastră le dă hîrtie, le întreţine cu fonduri şi le plasează abonamentele. Revistele sînt scrise de o serie de limbrici intelectuali anonimi, pe care diversele noastre «instituţii de cultură» îi au în mare cinste. Ei sînt colaboratorii cei mai autorizaţi ai stăpînirii noastre în opera de «primenire spirituală» a bietului norod din Romînia aşa de dornic de lumină...

— Şi cine le citeşte?

— Autorii adulatori, adulaţii — şi nenorocitele victime ale agenţilor oficiali însărcinaţi cu plasarea revistelor. Împrumută-mi te rog trei sute de lei.

— Poftim.

— Acum păstrează una din aceste reviste şi socoteşte-te abonat pe un an.

— ? ! ? !

— Ai un nepot diurnist la ministerul X...?

— Am.

— Dacă nu consimţi la abonament, nepotu-tău va fi concediat, cu începere de mîine dimineaţă. Îi ordin. Să nu mă întrebi de unde vine ordinul. Maşinăria e complicată şi ocultă. Nimeni nu-i dă de rost. Şi apoi, n-ar avea nici o importanţă să-i cunoşti motorul principal. Poate nici nu are un motor principal. Important e să constaţi cum se mişcă maşina, ca să-ţi dai seamă de formidabila ei putere în stat.

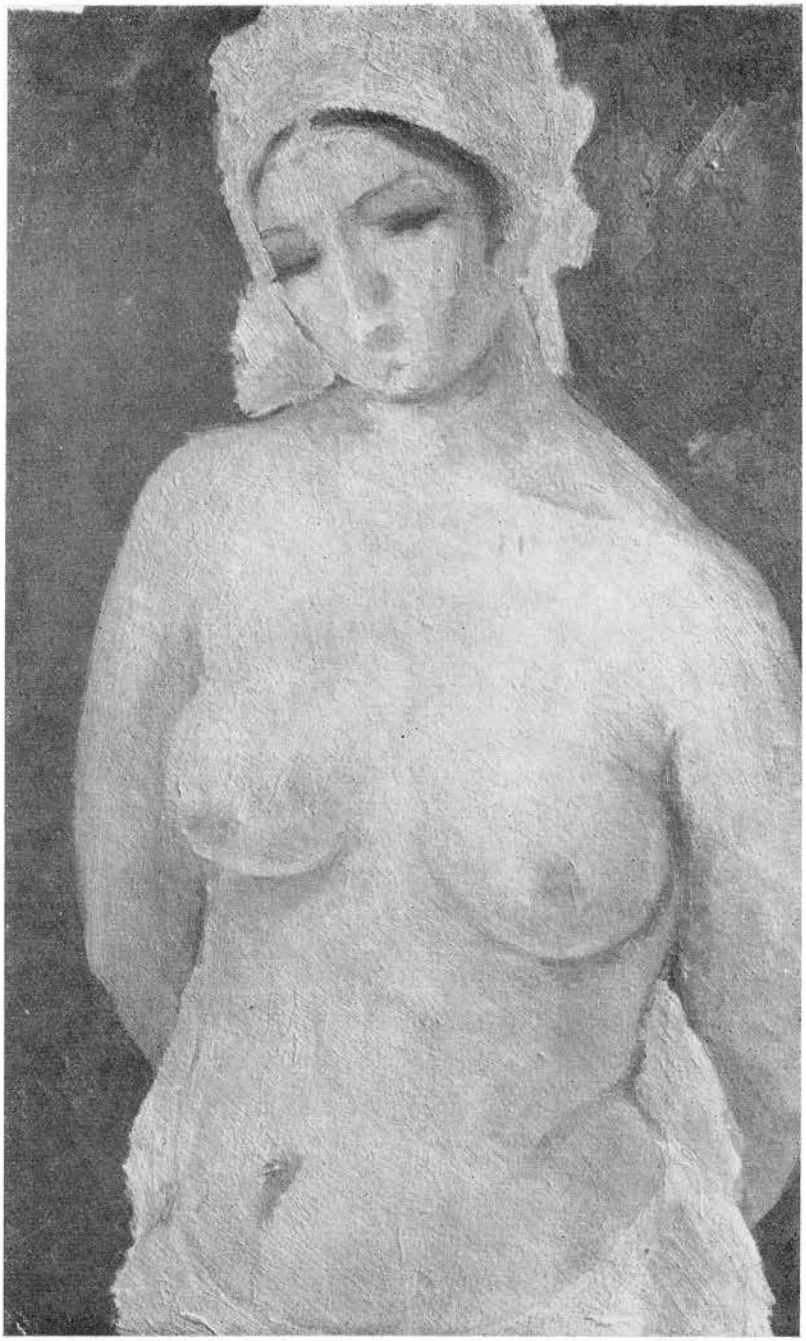
Şi după ce am închis cu necaz uşa în urma amicului meu, am încercat să-mi adun gîndurile şi să scriu o epistolă indignată către Ministerul Artelor, în care să dezvălui toată ruşinoasa grozăvie a «maşinăriei oculte şi complicate».

Mi-am zis apoi: la ce-ar folosi? Ministerul Artelor nu se va putea mişca, căci este şi el unul din numeroasele piloane care susţin podul stăpînirii de astăzi, greoi, enorm, monumental, suspendat deasupra torentului public.

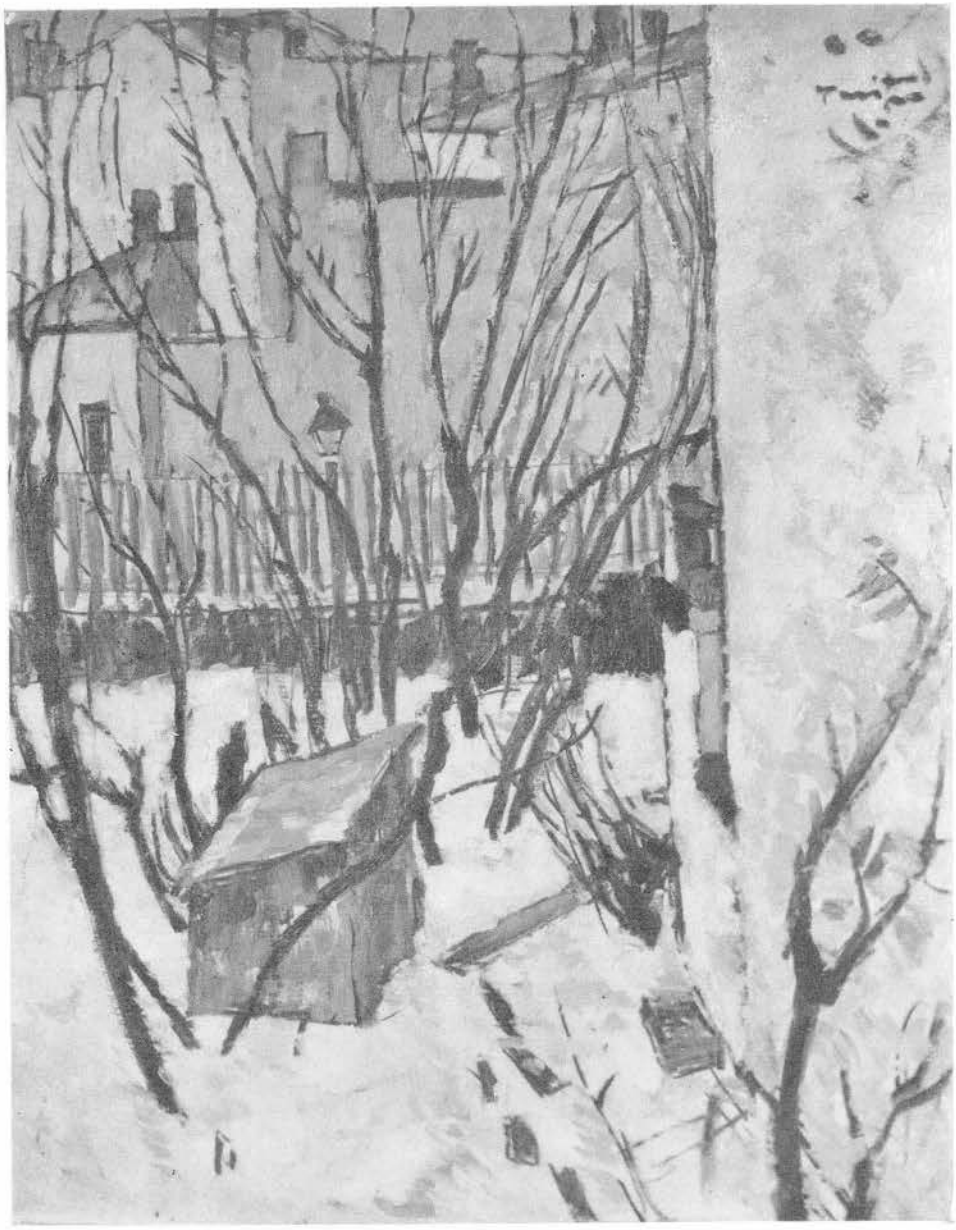
Dar dacă Ministerul Artelor — ca şi acela al Instrucţiei Publice — este anchilozat de anchiloza cronică a oficialităţii noastre, [o] iniţiativă ar putea să arunce pe piaţă publicaţii periodice instructive, interesante, demne şi cu atît mai necesare, cu cît flegma imbecilităţii impertinente ameninţă cu nămolul inundaţiei tipografice — pe care vine să-l îngraşe regulat bugetele ministerelor — tot cuprinsul Romîniei...

Mă gîndesc în primul rînd la trebuinţa unei reviste serioase a artelor plastice.

Această revistă ar urmări — prin recenzii strînse şi obiective — lămurirea publicului nostru asupra tuturor curentelor şi şcolilor de artă din ţara întreagă şi de peste hotare. Ar populariza, cu ajutorul imaginilor, operele plastice caracteristice unei mari personalităţi creatoare, unui curent sau şcoli, moderne sau vechi. Ar stabili — şi cimenta — între elementele creatoare ale poporului nostru şi cele străine, legături indestructibile. Ar face o propagandă dîrză pentru organizarea funcţionării regulate a Saloanelor de artă — oficiale şi neoficiale — în capitala Romîniei.



N. Tonitza — *Nud*



N. Tonitza — *Iarna*

Ar organiza serii de expoziții colective în toate centrele regionale ale țării și ar lupta pentru înjghebarea unei galerii de artă în București și în principalele orașe ale Romîniei... [Ar ușura] artiștilor romîni participarea la toate expozițiile internaționale de artă din lume și ar stărui, ca cel puțin o dată la cinci ani [țara] noastră să se poată bucura și ea de cinstea unei expoziții internaționale în capitala ei. S-ar îngriji să determine pe cei de cuviință cu ridicarea în București a unui palat al artelor [46] și ar lupta ca acest palat să nu mai fie rechiziționat pentru etalarea în el a ceea ce înseamnă negarea civilizației: mașini și pumnale de ucidere. Ar căuta să convingă administrația noastră să clădească ateliere și locuințe potrivite necesităților meseriei de artist [47], așa cum se construiesc astăzi locuințe pentru uzul sergenților majori reangajați. Ar face o întinsă propagandă pentru acordarea de burse de studii și călătorie tinerelor elemente artistice și celor ce doresc să-și desăvîrșească arta. Ar înfiera pînă la stîrpire, risipa oficialității noastre, care — sub pretextul « încurajării artelor » — stipendiază trîndăvia stearpă a societății actuale. Ar realiza acea mult visată și largă asociație de breaslă și ar lupta pentru recunoașterea ei ca persoană morală. Ar cere revizuirea și primenirea muzeelor oficiale și vinderea lucrărilor care n-au nici un raport cu arta sau cu istoria poporului nostru.

Ar convinge marile case de editură asupra avantajelor imense — și pentru națiune și pentru editură — ce ar rezulta din editarea unei « biblioteci artistice », ieftine, de popularizare. Ar duce un crîncen război, pînă la recunoașterea legală a drepturilor artistului de a participa la beneficiile rezultînd din vînzările succesive ale operei sale.

Și, cîte alte minuni n-ar putea realiza o asemenea revistă a plasticii, dacă — bineînțeles — o mînă de specialiști s-ar înhăma la muncă, iar un editor inteligent le-ar netezi cărarea.

Să așteptăm*.

1920

REVISTE DE ARTĂ [48]

Întîmplarea îmi aruncă astăzi sub ochi o revistă tînără —« Galeria flamurii » — hărăzită exclusiv artelor plastice din Romînia și din străinătate.

Revista aceasta, cu înfățișare mult mai bogată și mai distinsă decît bătrîna și dispăruta tipăritură a lui Bogdan-Pitești, este scoasă într-o foarte corectă tipografie din Craiova și condusă de trei tineri publiciști, mînați de cele mai entuziaste și lăudabile porniri.

Am cercetat-o, vă asigur, cu atenția caldă și cu interesul poruncit de îndeletnicirile și pasiunile mele constante.

Mărturisesc: n-am avut încă în tiparnița romînească o revistă organizată, *sub raportul tehnic*, cu atîta dragoste și bună-cuviință, cum este această tînără mlădiță a inteligenței craiovene.

---

* Tonitza plătește în acest articol un tribut iluziei că regimul burghezo-moșieresc ar putea fi determinat, pe calea convingerii, să sprijine dezvoltarea artelor. Dacă sub acest raport, textul este mai puțin interesant, sub altul, acela al demascării procedeelor folosite de aparatul de stat și acela al formulării revendicărilor profesionale ale artiștilor plastici în acea etapă, el are o valoare documentară incontestabilă. Tot ceea ce preconizează Tonitza în acest articol s-a realizat în anii puterii populare.

Pentru marile edituri bucureştene pilda cetăţii provinciale nu poate fi decît pălmuitoare.

Şi mai vîrtos încă, pentru oficialitatea noastră.

. . . . . .

Cu prilejul acesta — şi cu atît mai mult cu cît ne aflăm în faţa unor porniri curate şi tinereşti — ne îngăduim cîteva colegiale marginale, cărora li se va da, nădăjduim, numai interpretarea cuvenită:

Un artist înseamnă un pas peste sensibilitatea, înţelegerea şi intuiţia contemporană.

Un artist trebuie să fie un profet al neamului său.

Sensibilitatea artistului este un instrument de o fineţe pe care *doctul academist* nu e în stare s-o sesizeze, şi nu-i recunoaşte superioritatea decît după ce artistul a păşit, peste veacuri, în cîmpiile nemuririi.

Comedia se repetă fără de sfîrşit: savantul recomandă noului artist — proaspătului spor de sensibilitate — idealul şi maniera defunctului, consacrat nemuritor.

. . . . . .

1927

EDUCAŢIA ŞI ÎNVĂŢĂMÎNTUL ARTISTIC

Chestiuni de artă I—IV (1915)
« Bele-artele » noastre (1920)
O şcoală nouă (1925)
Menirea şcolii de artă (1938)

CHESTIUNI DE ARTĂ [49]

I

Dragă prietene,

Scrisoarea ta e foarte interesantă — cu toate că e prea abundentă în întrebări. Mă iartă dară că nu-ți voi putea răspunde dintr-o dată la toate chestiunile pe care mi le pui. Şi mă iartă iarăşi dacă răspunsurile mele ți se vor părea prea puțin limpezi. Eu sînt pictor şi ca atare nu pot avea nici cultura, nici claritatea, nici metoda şi nici logica autorilor cu care tu eşti de mult familiarizat, şi pe care i-ai adîncit.

Mă încerc totuşi să-ți răspund, pentru că mi-o ceri cu atîta stăruință.

« Sînt de vreun folos şcolile noastre de bele-arte — mă întrebi tu — cînd adevăratul talent şi fără şcoală se poate dezvolta? Natura nu e cel mai bun învățător? »

Natura, dragă prietene, în adevăr, e supremul învățător. Însă de aici nu rezultă că şcoala ar fi nefolositoare. Natura nu-ți dezvăluie toate intimele ei frumuseți decît foarte încet. Aşa de încet, încît de multe ori o întreagă viață de om nu ajunge să le cuprindă, să le înțeleagă, necum să le tălmăcească într-o formă de artă. Şi apoi natura nu-ți dă decît învățătura sufletească, dacă pot spune astfel. Meşteşugul de a tălmăci, prin ajutorul culorii sau pietrei, acea vibrație sufletească provocată în noi de natură, nu se poate învăța decît în şcoală. Căci meşteşugul sau tehnica — cum se spune astăzi — e o acumulare de procedee, de sforțări migăloase, de mii de ani transmise, mereu îmbunătățite, din generație în generație şi ajunse, la gradul acesta de perfecțiune, pînă la noi.

Tehnica [artistică] e o invenție a omului, izvorîtă dintr-o irezistibilă necesitate de a traduce în opera de artă aceea sfîntă zbuciumare de care eşti cuprins în fața frumuseții din natură.

Natura nu inventează nimic. Ea [îndeamnă] numai la invenție.

Dar sînt talente lipsite de dorul invenției în domeniul tehnic, după cum sînt şi oameni cu aplecare spre invenții tehnice însă lipsiți de talent.

Frații Van Eyck — nu vreau să spun prin asta că au fost fără talent — au inventat procedeul picturii cu ulei. Rembrandt n-a inventat nimic. Cu toate acestea el n-ar fi izbutit să creeze ceea ce a creat, dacă n-ar fi trăit

înaintea lui un Van Eyck de al cărui procedeu să se servească fiul morarului din Leyden. *

Cînd ne închinăm în fața operei lui Rembrandt, trebuie să pronunțăm cu respect numele fraților Van Eyck și al generațiilor de pictori care au precedat pe Rembrandt, și care s-au străduit să îmbunătățească meșteșugul culorilor, lăsînd marelui olandez numai sarcina de a contempla liniștit natura și de a așterne pe pînză — fără truda migăloaselor cercetări tehnice — tot ce sufletul lui adînc simțea în atingere cu tainica frumusețe a naturii.

Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintașilor lor. Biografiile lui Velasquez, Rubens, Dürer, Delacroix, Puvis de Chavannes, Carpeaux și alții — ne-o dovedesc.

Unde au mers aceste mari spirite ca să afle secretele meșteșugului de a picta sau ciopli marmura? La școală! La școlile renumite din Neapoli, din Florența, din Roma, din Veneția, din Amsterdam sau Nürnberg.

Acolo unde o minoritate de artiști... mai avea încă un cult pentru artă și o dragoste neinteresată pentru natură **.

Pe vremea aceea școlile nu erau — cum sînt astăzi — cu profesori și paraprofesori, cu secretar și custozi... Ci școala era — în acele timpuri — un fel de anticameră a marii arene a artelor, în care cel ce intra trebuia să se pună la curent cu toate procedeele tehnice inventate, transmise și perfecționate de generațiile trecute.

Școala era cazarma în care tînărul venea să-și disciplineze mîna, ochiul și spiritul.

Școala era — în acele vremuri — un templu al răbdării, în care intrai să-ți jertfești, în migăloasă trudă, cei mai frumoși ani ai tinereții, dar de unde ieșeai cu o adîncă cunoștință a tot ce s-a produs înaintea ta și cu conștiința limpede asupra celor ce-ți mai rămîne ție de făcut.

Acolo se întîlneau bătrînele tradiții cu aspirațiile către orizonturi noi.

Acolo, cel ce intra, se chema « ucenic », iar celui ce învăța pe ucenic, « meșter » i se spunea.

Cu adevărat « meșter »!

1915

II

Dragă prietene,

Meșter nu numai în amestecarea culorii sau cioplitului pietrei, ci meșter cu adevărat, prin aceea că știa să facă a înțelege pe ucenicul său că cel mai mare secret al artei e să iubești natura și să te închini ei.

Dar din natură nu iubești — și asta o știau bătrînii maeștri — tot ceea ce e frumos, ci numai un anume frumos, acela care e în stare să pună în mișcare coardele cele mai intime ale sufletului tău.

---

* Mai de mult, s-a atribuit, în mod greșit, pictorilor Hubert și Jan van Eyck inventarea tehnicii picturii în ulei. Meritul lor a fost folosirea acestei tehnici în scopul unor noi soluții picturale.

Ideea lui Tonitza că perfecționarea și îmbogățirea mijloacelor de expresie permit exprimarea mai cuprinzătoare, mai veridică și nuanțată a realității, rămîne însă valabilă.

** Ideea plăcerii dezinteresate (« neinteresată » — spune Tonitza) se îndreaptă împotriva concepției înguste utilitariste burgheze care căuta să lege orice activitate de un folos direct și personal.

Iar sufletul — şi asta iar o ştiau bătrînii maeştri — ... nu aparţine numai ţie, ci miilor de inşi din care tu ai purces. El mai aparţine mamei tale, tatălui tău, bunicului şi bunicăi, străbunicului, străbunicăi şi aşa mai departe. Iar cînd priveşti şi tresari de o neînţeleasă bucurie în faţa unui răsărit de soare, nu-ţi dai tu seama că în clipa aceea, o dată cu tine, tresar de aceeaşi bucurie toate sufletele strămoşilor tăi — în tine? *

Velasquez şi Rubens şi Dürer şi Puvis de Chavannes s-au instruit în Italia. Dar nici unul din ei n-a produs în felul italienilor, ci fiecare din ei s-a oprit să contemple în natură numai ceea ce strămoşii invizibili, ascunşi în sufletele lor, cereau şi îi forţau să contemple.

Un David s-a opintit — şi a izbutit pentru o clipă — să romanizeze şi să grecizeze pictura şi sculptura franceză. Însă mişcarea lui David e stinsă de mult. Adevăratul reprezentant al şcolii franceze tot Watteau rămîne, cu graţia, uşurinţa, spiritul şi naturaleţea lui. Şi tot spre Watteau se reîntorc — ca spre sursă curată — toţi cei care nu au pierdut încă nimic din caracterul fundamental al adevăratului popor francez.

Pictura Ţărilor de Jos multă vreme a stat roabă influenţelor străine.

Şi atunci au apărut mîntuitorii, un Rembrandt, un Frantz Hals, un Teniers, un Rubens, ridicînd pictura Ţărilor de Jos din spălăceala în care se scălda şi imprimîndu-i adevărata pecete naţională, uitată pentru o vreme.

Mai de mult şcolile nu se creau, nu se înfiinţau, ci se năşteau. Se năşteau încet-încet — prin veacuri — dintr-o necesitate de neînlăturat, şi prin colaborarea fără limbuţie a [celor] stăpîniţi de un ideal de adevărată cultură.

De aceea şcolile de bele-arte au fost — şi sînt şi astăzi — în ţările cu civilizaţie veche şi solidă, arbori cu rădăcini adînci şi puternice. Arborele dădea roade îmbelşugate şi de preţ.

.....

Şi noi avem şcoli de « bele-arte »...

.....

Întrebarea ta, dacă şcolile noastre de bele-arte sînt de vreun folos, e binevenită pentru mine. Căci m-a făcut să mă gîndesc şi să aprofundez această chestiune.

Şcolile noastre de arte frumoase nu sînt încă adaptate la adevăratele trebuinţe ale culturii româneşti.

Într-o viitoare scrisoare îţi voi vorbi mai amănunţit despre felul lor ridicol de organizare, iar în altă scrisoare, despre chipul cum ar putea fi ele aşa fel răsădite pe pămîntul nostru, încît să prindă rădăcini şi să dea — mai tîrziu — fructe de preţ, spre folosul artei noastre româneşti.

Căci idealul acelor cu idealuri din ţara românească este să încetăm maimuţăreala civilizaţiei din Apus! Să ne străduim cu toţii să facem ca ţara noastră să se impună, în mijlocul celorlalte naţiuni, printr-o cultură a ei proprie şi printr-o artă care să oglindească limpede caracterul fundamental al poporului românesc.

1915

---

* Aici şi în aliniatele următoare, vrînd să reliefeze importanţa condiţiilor naţionale ale artei, Tonitza neglijează rolul determinant al condiţiilor vieţii materiale ale societăţii asupra atitudinii artistului faţă de realitatea reflectată în opera sa. În ceea ce priveşte cauza specificului naţional al artei, el o reduce, aici, la o simplă continuitate bio-psihică, pe care, însă, o priveşte izolată de realităţile social-economice determinante.

III

Dragă prietene,

Ţi-am arătat în scrisoarea trecută de ce şcolile de bele-arte sînt de folos într-o ţară: pentru că în ele ucenicul are putinţa să facă cunoştinţă cu — şi să studieze amănunţit — opera [înaintaşilor] lui. Iar, pe de altă parte, el se lămureşte asupra celor ce-i mai rămîn lui de făcut spre progresul şi strălucirea artei poporului său.

Tot în scrisoarea trecută ţi-am descris fizionomia aşa-ziselor « şcoli » de pictură din epoca de aur a Occidentului.

Iar despre ale noastre şcoli de bele-arte spuneam că sînt nişte buruieni care sug numai bugetul Statului fără să dea roade.*

Aici mai accentuez:

Nu numai că roade nu dau, dar sînt o primejdie, o calamitate, o ruşine pentru frageda noastră cultură. Căci prin rătăcita lor organizare ele deviază tinerele noastre talente de la adevărata lor menire...

Dar să vin la organizaţia şi programele şcolilor noastre de bele-arte.

Organizaţie?

Programe?

Da!... prea multă organizaţie şi o încîlceală de programe şi regulamente inutile.

Şi dacă măcar toată această organizaţie şi toate aceste programe ar fi fost cel puţin adaptate adevăratelor noastre trebuinţi culturale, adevăratului nostru ideal de artă!...

Aş!

Le-am luat de-a gata — acum cincizeci-şaizeci de ani — aşa cum le-am găsit la Paris. Fără să schimbăm nimic de atunci încoace.

Ba da! Secţia de arhitectură, care făcea parte tot din Şcoala de bele-arte, ca şi la Paris, s-a desfăcut — acum cîţiva ani — devenind şcoală aparte, cu altă organizaţie şi alte regulamente.

---

* În faza de organizare a instituţiilor culturale devenite necesare prin Unirea Ţărilor Romîne, Aman şi Tattarescu s-au străduit să asigure artelor plastice locul meritat în societate: « Dorinţa mea a fost şi este de a înfiinţa în Romînia începutul unei şcoli de pictură care, prosperînd cu timpul, să devie o şcoală naţională mare... » (Aman).

Dar, după detronarea lui Al. I. Cuza, « monstruoasa coaliţie » caută să lichideze nu numai ideologia progresistă concretizată în programul Revoluţiei din 1848 şi al Unirii, dar şi reformele timide, care s-au realizat sub domnia lui Cuza. În ansamblul de măsuri, menite să asigure orientarea reacţionară, antipopulară, a coaliţiei a cărei expresie a fost Carol de Hohenzollern, cultura trebuia golită de conţinutul înaintat, popular şi militant pe plan social, ce caracterizează mişcarea revoluţionară antifeudală şi lupta pentru crearea statului naţional unit.

În aceste împrejurări, structura academistă a şcolilor de artă a servit politicii antipatriotice a claselor dominante. Practicată exclusiv în atelier şi îngrădită în interiorul lui, arta academistă profesată în şcoli nu lua cunoştinţă direct — şi deci nu putea depune nici mărturie — despre tendinţele progresiste ale poporului, nici despre înfăptuirile lui. Aservirea la ideologia clasei exploatatoare, proprie picturii academiste, a mărginit orizonturile învăţămîntului şi astfel, deşi şcoala academistă oferea solide cunoştinţe profesionale elevilor, conţinutul învăţămîntului predat era, în interiorul ei, profund retrograd. Şcoala de acest tip a promovat şi a păstrat tradiţii clasicizante pe care le-a opus rigid tendinţelor inovatoare, realiste, rămînînd pînă la sfîrşit izolată de viaţa însufleţită ce se reflecta în arta autentică.

Astfel, pe bună dreptate, Tonitza a demascat Academiile de bele-arte, ca organe ale reacţiunii.

Prea multe clădiri se dărîmau — în ultimul timp — abia isprăvite...

Arta nu se face la fel în toate țările. Nu se poate face la fel. Pentru că ea oglindește caracterul fundamental al poporului care o produce.

Ce este, și ce era mai cu seamă, l'Ecole de Beaux-Arts din Paris acum cincizeci-șaizeci de ani — cînd ne-am decis s-o imităm?

Un cuib al unui « clasicism » rău înțeles. O inchiziție din care porneau fulgerătoarele sentințe de moarte contra adevăratului spirit și adevăratului caracter francez în artă. O fabrică în care se confecționau, după formulele impuse de « șefi », enorme tablouri istorice, cu ajutorul legendelor grecești și romane, cu palide, bățoase și spălăcite figuri de eroi atenieni și romani. O hibridă instituție care-și asumase rolul de păzitoare a « tradiției ».

A cărei « tradiții »?

A tradiției franceze, crezi?

O, nu!

Acei artiști aveau ambiții mult mai mărețe: ei voiau să fie, cu orice preț, la înălțimea vechilor atenieni și romani. Voiau să fie la fel cu ei. Arta franceză — curată, senină, discret-naturalista* artă franceză — era batjocorită, alungată și îmbrîncită de către « clasica » Academie.

Natura?

Disprețuită și ea, hulită ca ceva josnic. Toată inspirația lor mergea în trecut... la Atena, la Roma.

Muzeele istorice sînt inundate de această « artă mare », care însă va rămîne veșnic numai pentru sălile reci ale muzeelor [și] niciodată nu va putea încălzi sufletul unui distins iubitor și înțelegător al frumosului.

Louis David — de care-ți pomeneam în scrisoarea trecută — a fost șeful acestei școli « clasice ». Adevărata artă franceză, adevărata inspirație franceză fu zdrobită — pentru un timp — de acest curent davidian. (La drept vorbind, acest « clasicism » a fost mult mai dăunător țărilor din restul Europei, decît Franței.)

După modelul acestei școli am « înființat » noi pe ale noastre.

Și vezi tu, dragă prietene, mult mai stricători artei franceze au fost urmașii, maimuțoi servili, ai lui David, decît David însuși. Pentru că lansînd acest « clasicism », și susținîndu-l, David a împrospătat atmosfera artistică a Franței cu inspirații mai bărbătești, mai viguroase, mai eroice.

Căci la acea epocă era, în adevăr, mare ticăloșie în atelierele pariziene.

Ultimii regi se moleșiseră. Politica și arta porneau din budoarele calde și parfumate ale curtezanelor.

Arta lui Watteau, atît de distinsă, de subtilă, de naturală și discret colorată de o grațioasă melancolie, decăzuse, sub domnia curtezanelor, în păpușerie afectată.**

« Arta» aceasta nu se mai adresa sufletelor curate, ci cărnii stoarse în plăceri. Această « artă cochetă » — înainte de apariția primelor opere ale lui David — lupta, împreună cu cantarida, la completa descompunere a societății.

1915

---

* *naturalist*—la Tonitza și la mulți artiști ai epocii — nu însemna aderare la metoda naturalismului, ci adesea era echivalent cu realist, apropiat de natură (deci neconvențional).

** Ceea ce Tonitza numește « domnia curtezanelor » nu este cauza decăderii artelor în Franța secolului al XVIII-lea, ci expresia descompunerii absolutismului, determinată, la rîndul ei, de criza generală a feudalismului.

IV

Dragă prietene,

Curentul « clasic » avea tocmai intenția să trezească în artiști simțul demnității, și să scoată arta franceză din mocirla parfumată în care se bălăcea.

Acest curent eroic a fost o reacțiune contra unei arte îmbătrînite, contra unei arte rafinate pînă la imoralitate, pînă la putrefacție.

În Franța, acest clasicism greco-roman — precum și felul de organizare al Școlii de bele-arte — era justificat de împrejurările de acolo*.

Dar noi?

Aveam nevoie de o asemenea școală?

De o școală de reacțiune contra unei arte rafinate pînă la putreziciune?...

Treziți din sclavia în care zăcusem, de-abia deschisesem ochii să privim.

Noi nu eram bolnavi ca să avem nevoie de hapuri întăritoare... greco-romane. Noi eram un popor tînăr, cu dragoste adîncă de natură...

Pe noi nu ne moleșise parfumul excitant din luxoasele budoare ale curtezanelor, ci ne întărise parfumul florilor de cîmp, al fînului cosit și al busuiocului.

Noi nu ne dam sufletul, extenuați de forțe, pe perne moi de puf în iatacuri îmbrăcate cu mătăsuri scumpe, ci respiram, dornici de muncă, un aer sănătos și tare. Ne încordam brațele la coarnele plugului, călcînd peste brazda neagră proaspăt răsturnată.

Noi nu făceam băi de parfumuri, nici contemplam baleturi la Operă, ori cărnurile goale și iritante ale metreselor efemere, ci ne scăldam în apa rece de izvor, și priveam hora învîrtită de fecioare și feciori zdraveni, oțeliți în munca cîmpului...

Ei aveau nevoie de purgative « clasice », noi, scăpați din robie, abia începusem a contempla în liniște. Căci un artist, mai înainte de a produce, contemplă. Contemplă timp îndelungat. Contemplă cu smerenie natura care-l înconjură, viața care se agită în juru-i și din care el face parte cu tot sufletul și tot trupul lui.

Și în acea vreme de trezire a neamului romînesc, în vremea cînd artiștii nebănuiți, din masele adînci ale poporului, priveau (căci cel dintîi lucru pe care-l faci deschizînd ochii e să privești), contemplînd natura și viața țării, dospind poate, în sufletele lor, opere de artă în care, firește, trebuia să se oglindească frumusețea plaiurilor și cerului țării romînești, cu tot ce are el mai fundamental caracteristic, în acele vremuri, zic, conducătorii noștri « înaintați » ne aduc plocon de la Paris două școli de « bele-arte ». Una la Iași, alta la București. Și mobilîndu-le cu mucedele capete... de ghips — la Paris începuseră a se demoda — ale lui Apolo, Seneca, Marc Aureliu, Diana, Niobe, Amazoana, și încă mulți zei și semizei de aceștia, mai mobilîndu-le încă cu un director, cîțiva profesori, custode și secretar, mai turnînd pe deasupra o ploaie de regulamente și circulări — tot « clasice » ca la Paris — își frecară mîinile de entuziasm, conducătorii noștri « înaintați », și zîmbind satisfăcuți de marea lor operă civilizatoare, dădură sfoară-n țară

* « Clasicismul » davidian izvorăște din ideologia Revoluției franceze de la 1789 care își făurea arme ideologice din reactualizarea culturii Romei republicane. Cf. Marx, *18 brumar al lui Ludovic Bonaparte.*

că « Akademia de Belle-Arte » s-a deschis, şi că « naţiunea suverană » slobodă este a veni să se adape gratuit din sursa binefăcătoare a frumosului.

— Poftiţi fii ai Naţiunii suverane ! Numai cine nu vrea, nu intră !...

Şi în adevăr, de atunci şi pînă acuma, prin şcolile noastre de « bele-arte », numai cine n-a voit, n-a intrat.

Cine anume a intrat, cum a intrat, şi mai cu seamă cum a ieşit — aceasta-i altă socoteală... *

1915

« BELE-ARTELE » NOASTRE [50]

Un ziar de dimineaţă se ocupă de halul mizerabil în care e lăsată să mucezească şcoala noastră de bele-arte şi de situaţia tragică a elevilor abandonaţi la anemicele lor izvoare materiale, din care sînt siliţi să sprijine ruina unei instituţii oficiale şi să-i apere — cu chiu cu vai — un prestigiu de multă vreme iluzoriu.

Improvizată în cîteva ore cu regulamente şi organizaţii de împrumut, « învăţămîntul artistic » a slujit numai de pretext.

Purtînd, în zidurile ei şubrede, acreala rîncedă a cluburilor politice, Şcoala de bele-arte a fost destinată de la origine, să servească drept adăpost de vreme rea diverşilor clienţi, ai diverselor partide de guvernămînt.

După o jumătate de secol de « activitate », această instituţie de stat ameninţă — în ce priveşte arta — cu un formidabil faliment. Şi totuşi falimentul nu va veni prea curînd. Organizaţiile oculte ale partidelor politice ştiu să preţuiască avantajul de a-şi avea clienţi « asiguraţi », — iar clienţii politici nu se vor putea hotărî să renunţe de bunăvoie la strachina cu linte grasă pe care le-o întind patronii.

De aceea, orice campanie pentru aerisirea, primenirea şi despăducherea acestei şcoli — înţelegem aici şi pe cea din Iaşi, rezemată pe aceleaşi « principii » — va provoca ofensiva vehementă şi primejdioasă a celor interesaţi...

Am citit deunăzi într-o gazetă că o « Academie de artă » [particulară] a luat, sau va lua în curînd fiinţă. Ideea e minunată, iar iniţiatorii binemeritează aplauzele noastre, indiferent de rezultatul pe care îl va da, deocamdată, această « Academie ».

Pentru rîvna artistică a tineretului nostru, o singură şcoală particulară nu va fi însă îndestulătoare nici măcar pentru cerinţele Capitalei. Asemenea şcoli vor trebui să răsară — tinere şi active — pe tot cuprinsul Romîniei...

Un elev intră în această academie particulară, obligîndu-se să plătească, lunar, taxa de întreţinere a atelierelor. Dacă e sărac, elevul va face un contract cu direcţia şcolii prin care să se lege ca — după absolvire — să verse, din fiecare expoziţie a sa, un atîta la sută, în beneficiul şcolii care l-a instruit şi ridicat.

---

* Tonitza revine asupra acestei probleme şi mai tîrziu. În 1927 el scrie:

« Şcolile sînt utile în măsura în care ele ştiu să-şi acorde metodele la sensibilitatea în devenire a unei epoci. Altfel, ele înseamnă — ceea ce sînt şcolile noastre de artă astăzi: ghiulele la picioarele tinereţii care-şi încearcă zborul. De aceea, prefer, în locul şcolii oficiale, lumea cu nesfîrşitele ei spectacole şi întîmplări. În largul acestei lumi, ca şi în colţişorul modest al camerei de lucru, artistul, dornic de cunoaştere şi cu retina neprevenită, îşi află mai sigur metodele care-i pot dezvolta personalitatea şi accelera mijloacele de expresie ». (« Rampa », 6 noiembrie 1927).

Afacere rentabilă, care poate aduce şi nitică glorie. Se va găsi însă, în Romînia de azi, cetăţeanul ori cetăţenii, care să aibă dragoste şi pentru soiul acesta de întreprinderi culturale?

Să nu descurajăm!

În legătură cu situaţia tulbure a Şcolii de bele-arte — şi pentru a se vedea mai limpede tembelismul oficial în care ne scăldăm — voi relata, în treacăt, o mică întîmplare dureroasă şi adînc compromiţătoare.

[Asociaţia] elevilor Şcolii de bele-arte [din Bucureşti] mergînd la Baia Mare [51] pentru studii în aer liber, căpătase de la Ministerul Artelor promisiunea că va primi, [la sosire], zece mii de lei pentru întreţinere. După o aşteptare exasperantă, în care timp Ministerul Artelor nu răspundea de loc cererilor deznădăjduite ale elevilor, [aceştia] îşi pregăteau bagajul să se reîntoarcă, şi s-ar fi reîntors umiliţi faţă de populaţia [locală], dacă un călător mărinimos nu le-ar fi venit în ajutor cu 75.000 de coroane, din care elevii au putut subzista pînă la isprăvirea studiilor.

Ministerul Artelor — « ocupat peste măsură » — n-a ordonanţat nici pînă astăzi plata celor zece mii de lei făgăduiţi.

1920

O ŞCOALĂ NOUĂ [52]

La Ministerul Artelor e gata — în cartoane — o « nouă » şcoală de arte frumoase, ce va să fiinţeze la Cluj. *

Avem, pînă acum, două: una la Bucureşti — în agonie; una la Iaşi — în stare cataleptică...

Nici una din ele nu aduce vreun spor la scopul pentru care ne închipuim că au fost create.

Triste lagăre de vegetare.

Sînt — ca atîtea alte instituţii ale noastre — simple sclifoseli de civilizaţie. Costisitoare şi primejdioase.

Costisitoare, fiindcă pe timpurile acestea de jale monetară, douăzeci de centime cheltuite fără rost, înseamnă un lux condamnabil.

Primejdioase, deoarece expectorează anual, în societate, plotoane de analfabeţi, de suflete chircite, în care arta se răsfrînge, meschin şi fleşcăit, pînă la durere.

Absolvenţii buni sînt puţini. La intervale de cîteva serii — unul.

Stai şi-l priveşti uimit: cum a putut ieşi teafăr din alambicul pedant şi cîrpăcit al programei oficiale — din teascurile pedagogice, ale unor « profesori » atinşi, în majoritate, de uscăciune cerebrală şi parazitism. (Vom vorbi altă dată, despre minoritatea profesorală, care împlineşte cu supraomenesc sacrificiu acceptarea promiscuităţii.)

Am denunţat cu alt prilej cancerele care rod din însăşi inima aşezămintelor noastre de cultură artistică: un program de studii alcătuit fără cunoaşterea împrejurărilor şi necesităţilor locale, şi un corp profesoral recrutat, îndeobşte, din fărăşul intendenţilor de cluburi politice.

---

* « Şcoala artelor frumoase » din Cluj, înfiinţată la 15 noiembrie 1925, a fost inaugurată la 17 ianuarie 1926. După cîţiva ani de funcţionare, la 26 ianuarie 1933, această şcoală a fost desfiinţată « din motive de economie bugetară ».

Un publicist ardelean, unul din poeții rafinați ai actualei generații * se bucura, nu de mult, anticipat, de isprava pe care Ministerul Artelor plănuiește s-o săvîrșească la Cluj.

Bucurie pripită.

Școala din Cluj va avea aceeași tristă soartă ca și celelalte două, existente. Chiar dacă, prin excepție, vor fi numite în conducerea ei — mai mult de ochii scrutători ai inteligenței minoritare — cîteva elemente de pricepere, de muncă disciplinată și de bună-cuviință.

Chiar, dacă? Ceea ce nu credem...

Interesele electorale vor cîntări aici mai greu decît cele culturale.

Șopîrla nu-și devorează ouăle.

Atîta vreme cît nu se va înțelege că una cată să fie pregătirea maeștrilor de desen și caligrafie, și alta aceea a artiștilor plastici, adică, pînă ce nu se va pune temelia unui seminar pentru cei dintîi, și a unei academii — fără nici o legătură programatică ori administrativă cu seminarul — pentru cei din urmă, nu vom izbuti să dăm școlii românești dascăli superiori elevilor; nici societății artiști, în înțelesul cel mai larg și mai nobil al cuvîntului.

Firește, seminarul ar fi o școală de specializare pedagogică pentru bacalaureații cu vădite înclinări spre înțelegerea frumuseților plastice. Un corp profesoral, atent selecționat și stabil, l-ar cere însuși programul acestei școli, orînduit după normele unei discipline riguroase.

Academia, dimpotrivă, n-ar cere elevului decît o însușire: să vibreze în fața celor văzute sau nevăzute, și să poată exprima, oricît de neîndemînatic, această fierbere a lui, lăuntrică, prin unul din mijloacele plastice cunoscute.

Nu l-ar cerceta nimeni nici despre vîrstă, nici despre studiile anterioare.

Cu atît mai bine dacă, pe lîngă știința scrisului și a cititului, va mai fi cunoscut, în tot crudul ei, viața — și, în aspectele ei cele mai neobișnuite, natura.

Academia n-ar avea nevoie de un palat. Ci, iarna, ateliere vaste și luminoase. Vara, bolta codrilor și covoarele înflorite ale cîmpului.

De un « corp profesoral », doct, permanent, cu gîndul la gradație, reumatisme și pensie — nici vorbă!

El ar despuia ucenicia artistică de curiozitatea cercetării continue, de însuflețirea pentru înfățișările inedite, de frămîntarea care scurmă necunoscutul...

El ar fi organizatorul, metodic și plat, al anchilozării definitive.

În Academia de bele-arte, pe care o visăm cu toții, li s-ar da elevilor prilejul de a lua contact sufletesc cu toate energiile creatoare ale timpului și poporului nostru.

Nici unul din poeții, scriitorii, criticii, pictorii, sculptorii, arhitecții și gravorii noștri mari, n-ar sta la cumpănă să desfășoare serii periodice de cursuri vii, în toate cele trei-patru academii, dacă acestea ar fi organizate în spiritul arătat mai sus.

S-ar statornici un neodihnit schimb de păreri, de sentimente și de învățături. S-ar scormoni o emulație, care ne lipsește azi, în actele dezinteresate; s-ar zdruncina și prăbuși pedantismul și prejudecățile; s-ar trage spre lumină talentele reale care, mai cu seamă la întunericul provinciei, se sting, înăbușite sub neînțelegerea și disprețul mediocrității suverane.

---

* Emil Isac.

Cititorul prudent va gîndi poate: « În ce țară a mai îndrăznit vreun guvern — (cititorul prudent gîndește întotdeauna « guvern » cu G mare) — să înlocuiască pe profesorii cu diplomă, concurs și definitivat, prin oameni fără domiciliu, situație și ocupație declarată?... »

Nu te tulbura în deșert, cititorule prudent!

Ceea ce visez eu, în închipuirea mea fierbinte, nu se va putea înfăptui prea curînd.

Generația noastră e respectuoasă și milostivă. Te va lăsa să-ți consumi, în tihnă, pînă la sfîrșit, pensia cîștigată în anii mulți de trudă, de ascultare, de umilință și de frică.

După aceea, numai cei « fără domiciliu, ocupație și situație », adică mințile superioare și slobode, sufletele adînci și albe ale poporului nostru, vor păși să pribegească spre cele patru colțuri ale țării, ca să sfîșie pîclele grele de pe fruntea și de pe ochii tinerimii, pornită pe cărările, în pantă obositoare, ale artei...

1925

MENIREA ȘCOLII DE ARTĂ [53]

De cînd sînt însărcinat cu conducerea Academiei de arte frumoase din capitala Moldovei, multe mi-a fost dat să văd — și să întrevăd.

În primul rînd mi-am dat seama că această instituție de specială disciplină nu este de loc cunoscută pe cuprinsul țării, ori mai bine zis: cunoscută anapoda.

E, totuși, unul din cele mai vechi așezăminte de cultură — în curînd împlinește o sută de ani de la întemeierea ei — avînd aceeași origine ca și Academia Mihăileană...

Faptul se datorește, dintru început, titulaturii ei exotice: « Belle-Arte! »

Botezată astfel pe italienește, — poate ca un omagiu adus Renașterii și cetății Roma, — ea a rămas în mijlocul poporului fără răsunet adînc și clar, fără tîlc.

Chiar astăzi, cînd i se spune pe românește: « Artele Frumoase » — mulți încă se mai întreabă dacă această Academie e una și aceeași cu Academia de muzică și artă dramatică...

I s-ar fi putut spune așa de limpede: Academia de pictură, sculptură și gravură, fără să mai cochetăm și să ne fudulim cu vorbe umflate, care, îndeobște, produc confuzii.

Și confuziile s-au produs, chiar în capul oficialității, care urma să privegheze la organizarea — cu rezultate spornice — a acestei instituții.

Nu s-a priceput niciodată hotărît ce se urmărește prin Academia de arte frumoase.

Fabrică de profesori pentru cursul secundar, ori perfecționarea talentelor plastice?

Dovada e « regulamentul » acestei Academii, care, cu foarte puține schimbări, a rămas același ca și acum aproape o sută de ani... Un haos!...

Un lucru este clar ca lumina zilei:

Cele două Academii de arte frumoase, singurele pe care le avem pe tot cuprinsul Patriei (una la București și alta la Iași) *, au un dublu scop:

---

* Școala de bele-arte de la Cluj, între timp a fost desființată.

1. să formeze o serioasă falangă de artişti, trecînd tinerele talente prin toate treptele disciplinei plastice; şi

2. să selecţioneze, dintre aceste elemente, pe acele care se vor dovedi demne a pătrunde în corpul didactic secundar prin cultura şi seriozitatea lor.

. . . . . .

Marea şi neiertata greşeală a conducătorilor noştri de pînă acum, a fost aceea că au socotit învăţămîntul desenului în şcoală, ca un fel de passe-temps (ca o « dexteritate », cum oficial i se spunea pînă mai deunăzi), iar profesorul de desen a fost tratat şi salariat în chip jignitor.

Consecinţă logică: după absolvirea artelor frumoase, nu se prezentau la examenul de capacitate pentru profesorat decît ciurucurile, adică numai acei studenţi care nu se puteau bizui să înfrunte viaţa exercitînd liberi profesia de artişti plastici.

. . . . . .

În toate ţările din lume, profesorul de desen e un factor de o nepreţuită importanţă.

El este — alături de profesorii de fizică, chimie şi medicină — plămăditorul uriaşei organizaţii industriale, în ritmul căreia trebuie să pornim şi noi...

. . . . . .

În sălbatica izolare unde îmi petrec vacanţa *, am primit o sumedenie de scrisori, care în esenţă, cuprind cam aceleaşi îngrijorări.

Părinţi, din toate colţurile ţării, mă ispitesc să afle ce condiţii se cer tinerilor ca să pătrundă în Academia de arte frumoase, cîţi ani trebuie să urmeze şi ce se întîmplă, cu odraslele lor, după absolvire...

Unii — în durerea şi naivitatea lor — mă întreabă categoric:

« ...şi cam cu cîtă leafă sînt retribuiţi, după terminarea şcolii? »

Bieţii părinţi!...

Am răspuns fiecăruia în parte, cît mai explicit şi după caz.

. . . . . .

Spre deosebire de atîtea alte şcoli, Academiile de arte frumoase nu urmăresc să scoată lefegii, ci oameni de iniţiativă, crescuţi în cultul muncii.

Acela dintre tineri, care nu-i pătruns de acest ideal de viaţă n-are ce căuta aici.

În Academia noastră intră cine vrea... şi iese cine poate, şi cine merită. Singură munca şi disciplina îi selecţionează.

Că vor ajunge mai tîrziu « liberi profesionişti » ori profesori, asta atîrnă de freamătul lor lăuntric şi de dorinţa lor de creaţie.

Pe tărîmul didactic poţi fi tot aşa de mare creator ca şi un artist al daltei sau al pensulei.

. . . . . .

Poate vor mai trece, peste capul nostru, multe decenii pînă ne vom lămuri că învăţămîntul artistic, în şcoală, desăvîrşeşte copilul afinîndu-i toate facultăţile.

Disciplina artistică este mult mai fină şi mai complexă decît se bănuieşte. Ea lucrează, pe toate faţetele sufletului şi ale inteligenţei, deodată şi îndeosebi.

. . . . . .

* Tonitza se afla la Durău.

Dragă prietene, stau şi mă gîndesc în decorul acesta sălbatic, în care m-am refugiat ca un sihastru: dacă, încă de acum cincizeci de ani — adică de cînd am început a maimuţări mai « serios » organizarea învăţămîntului public — am fi avut la conducerea treburilor şcolare, nu avocaţi, medici, ingineri ori veterinari — proveniţi din cluburi politice —, ci personalităţi cu sufletul afinat prin artă (adică fără înfricoşătoare viduri spirituale), alta ar fi fost pînă astăzi compoziţia spirituală a poporului romînesc.

Cîţi cretini, cu sufletul uscat, n-au fost miniştri, secretari generali, directori generali şi inspectori, pe timpul cînd bietul Eminescu a fost umilit într-un mizerabil post de revizor şcolar, la subordinele altor pleşcari şi găgăuţi !...

Astăzi, un Arghezi şi un Topîrceanu sînt cvasi-oficial măturaţi din cărţile de citire ale copiilor noştri, ca nişte nevrednici pîngăritori de limbă şi spurcători ai moralei !...

.....

Doamne !... oare pe ce lume trăim? Şi de ce ne-a fost scris să vieţuim într-un veac haotic?

1938

Desenul, copiii și părinții (1926)
Copilul — o problemă (1931)
Plastica infantilă (1932)

DESENUL, COPIII ŞI PĂRINŢII [55]

Am pe biroul meu cîteva sute de desene, venite din toate unghiurile ţării pentru un concurs între copii.

Din vraful acesta impresionant, ochiul meu s-a oprit cu drag numai la vreo patru-cinci hîrtioare modeste şi mototolite, peste care tremură, în urmele creionului negru, o sinceritate nevinovat ingenioasă.

Restul: cópii directe de pe revistele periodice, ori transcrieri plate după obiecte uzuale, unde mîna nedibace a copilului se simte condusă de pedantismul maestrului de desen sau de suficienţa părinţilor cu obsesii enciclopedice.

Bizar este că cei mai entuziasmaţi dintre părinţii corespondenţi sînt tocmai acei ai căror copii sînt lipsiţi cu desăvîrşire de simţul pitorescului ca şi de simţul corectitudinii.

Aşa de pildă, deschizînd un plic de dimensiuni neobişnuite, scot la iveală, mai întîi, o scrisoare scurtă şi cuprinzătoare:

« Vă trimit zece din desenele copilului meu, Georges, în vîrstă de 12 ani — pe care sînt sigur că le veţi aprecia la justa lor valoare.

E un copil care are — după cum spune toată lumea de altminteri — un talent excepţional. Lucrările ce vă trimit — făcute toate din minte şi ajutat numai de puterile lui proprii — vă rog a mi le păstra şi a mi le înapoia, căci n-aş dori să se piardă vreo una... »

Răsfoiesc cu emoţie desenele recomandate cu atîta căldură de bunul părinte, şi rămîn uimit: sînt în ele, la rînd, zece cópii, trase « pe geam », de pe zece ilustraţii, din zece numere consecutive, ale unei foarte răspîndite şi dubioase reviste pentru copii.

Autorul acestor şmechere isprăvi, ca şi părintele exaltat de talentul « excepţional » al progeniturii sînt din Bucureşti.

Întocmesc o statistică sumară: la o sută de plicuri cu desene de copii, primite, şaizeci de plicuri cuprind asemenea condamnabile exerciţii, în majoritatea cazurilor, firește, cu buna ştiinţă a părinţilor.

De la o moşie — din apropierea Bucureştilor — îmi vin, printr-un om special, două carnete mari şi elegante în care sînt calchiate, după diverse jurnale de modă pariziene, ultimele creaţii ale croitoreselor din Avenue de l'Opéra.

Nu lipseşte nici aici recomandaţia de a păstra cu sfinţenie exerciţiile domnişoarei care are « o extraordinară imaginaţie ».

Un domn şi o doamnă din provincie îmi atrag riguros atenţia asupra însuşirilor « uimitoare » ale moştenitorului, care-mi prezintă un caiet, unde spiritul şi desenul umoristului Iordache sînt transcrise cu o precizie în adevăr « uimitoare ».

Un alt caiet, al unui elev de liceu, cuprinde exerciţii şcolare: conuri, cuburi, piramide, ulcele — sub care stă scris în gotice: « problema şi perspectivă »... —, fragmente din nasul lui Seneca, un deget de la piciorul lui Apolo, o jumătate din urechea Afroditei.

În fiecare din aceste exerciţii văd lămurit creionul suficient al maestrului de desen, îngrijorat de prestigiul elevului, cu care, într-o asemenea împrejurare, crede că e necesar să se confunde.

Natural că toate aceste trucări — ar fi cazul să întrebuinţăm un alt cuvînt — descurajează pe acela care poartă alte gînduri copiilor şi gîndeşte altfel despre educatorii lor imediaţi.

În schimb bucuria pe care ţi-o dă inocenţa cîtorva — oh ! tare puţini ! — dintre concurenţi şi modestia cu care părinţii întovărăşesc trimiterile lor, fac să uiţi repede şi să zîmbeşti îngăduitor asupra isprăvilor necugetate ale celor dintîi.

Îngăduinţa nu înseamnă totuşi resemnare.

Concursul acesta pentru copii a fost organizat cu scopul precis de a controla observaţiile mele anterioare şi a trage concluziile cele mai cumpătate asupra unor probleme care mă preocupă de multă vreme.

Este, îndeobşte, greşită ideea că educaţia artistică a tinerimii nu se poate face decît în şcoli de specialitate.

Prima şi cea mai puternică dintre educaţii — ne gîndim mai mult la educaţia sensibilităţii, pe care şcoala o neglijează sau o suprimă — se face în familie.

Meşteşugul artistic se învaţă, ca oricare meşteşug — şi îl înveţi pretutindeni pe glob —, dar nu devine niciodată mijloc de exprimare artistică decît dacă e stimulat, corectat şi rafinat de sensibilitatea noastră, a cărei afinare a început, sub privegherea părinţilor ori a mediului imediat, din frageda pruncie.

Iată pentru ce, corespondenţa părinţilor, care întovărăşeşte desenele copiilor, are pentru mine tot atîta greutate în cercetările mele, ca şi grifonările micuţilor risipiţi prin oraşe bolnave ori prin cătune ascunse în inimi de codri.

1926

COPILUL — O PROBLEMĂ... [56]

Copiii [ne apar] cu fermecătoarea lor inexperienţă, cu armonioasa lor dezordine, cu întraripata lor nedisciplină, cu spaima lor pentru tot ce le este impus prin tradiţie şi autoritate şi cu pasiunea lor pentru tot ce este lumină, pentru tot ce este mişcare slobodă, graţie şi joc, pentru tot ce este bucurie a vieţii, pentru tot ce este dezinteresată înfrăţire, cu semenii planetari sub egal milostiva sărutare a unui soare, pe care foarte mulţi dintre ei, curînd poate, nu-l vor mai vedea...

În nenumăratele şi atent îndelungatele mele incursiuni pe care le-am făcut ca pictor în minunata lume a copiilor, mi-a fost dat să întîlnesc copii în zdrenţe şi flămînzi, copii suferinzi trupeşte, dar al căror suflet proaspăt şi limpede răsfrîngea, ca un transparent şi pur izvor de munte, înalta frumuseţe senină a cerului.

Am cunoscut copii în straie scumpe, copii hrăniţi cu îmbelşugare şi rafinament, copii încurajaţi de permanente atenţii şi dezmierdări, copii perfect sănătoşi, dar în sufletul cărora, prematur cătrănit, dospeau dureri înăbuşite şi creşteau spăimîntătoare agonii *.

1931

PLASTICA INFANTILĂ [57]

Copiii din cartierul meu mă cunosc ca pe un cal breaz. Nu fiindcă le iau covrigi cu susan, ori mă joc cu ei «rişca», ori le înalţ zmee cu zbîrnîitori de tinichea şi « poşte ». Ci pentru că unul din ei, un anume Mitruţă Vasca — unul bălan şi dulce, de parcă n-ar fi ieşit din om, ci dintr-un dovleac galben copt la simigerie, cu miere —, a dat zvoană, printre tovarăşii de hoinăreală şi ghiduşii, că scriu la gazetă şi că ştiu să fac draci şi oameni, şi flori, cu vopsele.

M-au văzut ştrengarii pe stradă, mai întotdeauna cu mutra hursuză şi cu bastonul greu. De aceea nu îndrăznesc să-mi invadeze curtea, nici să-şi lipească năsucurile jilave de geamurile locuinţei mele, ca să-mi iscodească activitatea, pentru ei laolaltă încîntătoare şi misterioasă.

În schimb, îmi scriu.

Îmi scriu pe file smulse din caietul de « aritmetică », pe margini de hîrtie de jurnale, pe fragmente de mucavale găsite în uliţă, pe spărturi de tăbliţă neagră, pe capace de « penare », pe tot ce le îngăduie sărăcia lor neştiutoare, ori pe tot ce le scoate în cale graba febrilă a comunicării.

Această variată şi numeroasă corespondenţă nu mi se depune în cutia de scrisori, ţintuită la uşa antreului, afară. Poate pentru că, oricît şi-ar întinde ei arcul trupului subţire, vîrful degetelor lor tot n-ar parveni să ajungă pînă la fundul cutiei mele poştale. Sau poate li s-o fi explicat, că o scrisoare introdusă direct, în odaia adresantului, soseşte mai sigur şi mai curînd la destinaţie, decît alta, forţată să treacă prin caseta de metal de la uşă, unde numai din cînd în cînd scormoneşte, cu o cheiţă invizibilă « cucoana » — şi mai niciodată « domnul ».

Prin urmare, copiii îmi aruncă epistolele lor de-a dreptul în odaie, şi anume dimineaţa între 6 şi 8 şi seara între 10 şi 11, cînd deschid larg ferestrele dinspre stradă, ca să mă debarasez de fumul compact al pipelor şi de mirosul terebentinat al culorilor.

Pragul ferestrelor mele, aflîndu-se deasupra trotuarului, la o înălţime ce depăşeşte statura unui om matur, copiii s-au văzut siliţi să recurgă — pentru reuşita întreprinderii lor — la praştie sau la « colnac », după isteţimea sportivă a corespondentului şi felul materialului pe care e ticluită corespondenţa.

---

* Este cu totul remarcabil felul în care Tonitza dezvăluie deosebirea dintre psihologia copiilor aparţinînd claselor sociale diferite, dovedind astfel o înţelegere profundă a felului în care condiţia socială determină viaţa psihică a omului.

Comunicările lor sînt îndeobşte scurte, izbucnitoare şi de un inedit cuceritor.

De pildă:

« Domnule pictor cînd ne dai voie să venim şi noi să vedem pozele pe care le faci mata? ! ca să ştim şi noi Gogu Şişman... »

Sau [un altul], — mai moţat:

« Am fost înformat căva-ţi făcut ziarist şi vaţi iscălit. Eu cred că trebuie să scrieţi şi despre expoziţia lui domnu Stybei care pictează foarte bine vapoare în apa mări căi iau plăcut şi lu bădia Caiul care stă la noi în gazdă şi e sublocotinent şi pictează, de ce nu scrieţi? că şila Universu a scris şi în toate, bădia Caiul vă cunoaşte şi spune că a văzut tablouri de d-v şi ştie el mai bine, că d-v greşiţi desenul. El mon-văţat să desenez cu grade şi pe calc o hîrtie dealu-i de la birou şi spune că fac bine de nam vopsele şi nici ilustrate nam numai una la mamare şi vreau să cumpăr dela dv că sunt iformat căi mai fine aveţi şi acarele, ori numai cu ulei?... »

Un altul — Petrică Ion Linteş —, unul prizărit, şleampăt, cu un permanent zîmbet vinovat pe obrajii de o paloare umedă, îmi scrie — şi subscrie — fermecător:

« Eu am luat lecţi de pictură cu ţaţa Florica care e profesoară la şcoala de fete cam căpătat o cutie de pasteluri şi estompă de piele şi radieră de elefant...

Pormă am pictat *Pacilea nu se trece* după cum am văzut eu în cartea de cetire da din capu meu. I-am pictat cum ma-nvăţat ţaţa Florica în cămaşă stropită de sînge şi cu baioneta la armă şi cerul lam făcut cărămiziu cu ghiulele galbene şi fum alb cu scîntei. Pe urmă după aceea am pictat pe d. Tudor Vladimirescu şi pe d. Iorga cu barbă şi cu pălărie mare, da civil şi pe d. Tudor călare cu căciulă. La d. Iorga m-a ajutat şi ţaţa Florica că mama zicea că nu seamănă la barbă şi so las pe ea. La tablou asta am pictat în fund poarta dela albaiulia ca să aibă punde intra cu calu şi cu d. Iorga. Lea mărătat şi pestea lui finu Costică şi el a zis săile dau lui da nam vrut că şi tata a zis: ca ce? numai lui? Vreau să vin să vil arăt şi mata. Cînd să vin? Şi mama vrea să vie să vadă ce ziceţi putem veni acuma? Vă salut; Petrică Ion Linteş — clasa treia primar str. Ionescu 5 Loco... »

În sfîrşit alta de la un pui de actor, oltean, prieten cu copiii mei:

« Ascultă ! trimitem prin sora lui băiatu tău aia grasă creoanele tale colorate că vreau săl fac pe tata cun sifon pilit la teatru pe scenă — auzi? !... da sămileascuţi cam pierdut lama care miai dato ieri ! ori dăm priceagu tău şi o gumă Pătraşcu Ion Sărbul...

Nu uita ! şi o coală de hîrtie nu ştiu cînd termen că sînt grăbit ! Pătraşcu Ion Sărbul...

Cînd termen viu eu săţile arăt dă mai repede ! ! ! ! »

.....

.....

Copilării?

Fireşte: copilării !

Dar în zbenguiala copilului este întotdeauna un ce serios pe care foarte rar îl pot atinge maturii — în actele lor gravisime.

Mai ales în artă...

1932

NOTE PE MARGINEA EXPOZIŢIILOR

Expoziția Iosif Iser (1920)
Expoziția Schweitzer-Cumpăna (1920)
Expoziția Adam Bălțatu (1920)
Expoziția Marius Bunescu (1920)
Expoziția Nicolae Vermont (1920)
Expoziția Costin Petrescu (1920)
Expoziția retrospectivă Theodor Aman (1920)
Expoziția Ștefan Dimitrescu (1921)
Expoziția Francisc Șirato (1921)
Expoziția Nina Arbore (1921)
În marginea expozițiilor Gheorghe Petrașcu și Jean Al. Steriadi (1921)
Expoziția Petre Iorgulescu-Yor (1927)
Expoziția Dumitru Ghiață (1927)
Instantanee (1926—1932)

EXPOZIȚIA ISER (1920) [58]

Un « simpatic » intermediar în negoțul cu tablouri îmi povestea într-o zi ce cumplită « argumentare » era pe cale să sufere, acum cîțiva ani, de la un domn sus-pus, pentru că-i « excrocase » soția vînzîndu-i un panou de Iser.

Astăzi, domnul sus-pus, fără să se poată dumeri pentru ce, are o infinită slăbiciune față de arta lui Iser și — se înțelege — multă stimă pentru intermediarul care-i sedusese consoarta pe altarul picturii moderne.

Istorioara aceasta banală este totuși foarte caracteristică și încă de mare actualitate la noi.

Amatorii noștri — excepțiile sînt rare — încep și astăzi prin a gesticula furioși în fața pînzelor lui Iser, pentru a cădea apoi, dinaintea acelorași cadre, în cea mai ilariantă extaziere.

Snobismul triumfă.

Adevărul e că Iser e foarte puțin gustat și înțeles la noi. Nu pentru că arta lui ar însemna, în țara noastră, o revoluție bazată pe cine știe ce inovații complicate, ci dimpotrivă, pentru că arta lui traduce maximum de emoție prin cele mai simple și neprefăcute mijloace tehnice și este, prin aceasta, de o claritate care deconcertează inteligențele mediocre, amatoare de nebulozități.

Iser nu este nici « caricaturist », nici « simbolist », nici « filozof », nici « decadent », ci un pictor realist, un realist cu nervii sănătoși și mîna zdravănă, dar un realist cu viziunea eminamente modernă.

— Viziune modernă? — se va întreba burghezul ce se zburlește de nedumerire în fața pînzelor lui Iser — dar ce-i aceasta? Vom vedea imediat.

Artistul — care prin chiar inteligența și structura lui sufletească se pretează la evoluții ca și la revoluții mult mai ușor decît burghezul nostru — vede, simte, judecă și acționează în chip mult mai desăvîrșit decît restul contemporanilor săi. Și este prin aceste calități, cel mai lesne debarasabil de tirania obsesiilor pe care trecutul le acumulează în țesutul cărnii și sufletului nostru.

Artistul modern, spre deosebire de cel din trecut, este scrutătorul unei lumi ce se prăvale într-o vertiginoasă şi necontenită frămîntare, o lume mult mai vastă şi mai complexă decît lumea pe care au contemplat-o înaintaşii noştri.

De aceea, în locul liniştii de odinioară, artistul modern pune mult mai multă înfrigurare, mult mai multă încordare de voinţă în surprinderea şi redarea acestui fantastic caleidoscop al lumii actuale. Şi cum aspectele ce i se prezintă şi îl preocupă sînt infinite, el le cuprinde într-o privire rapidă, de ansamblu — care totuşi nu exclude detaliul expresiv şi caracteristic —, traducîndu-le în forme cît mai simple, mai limpezi, mai cuprinzătoare, mai sintetice.

Arta lui Iser răspunde acestei viziuni moderne. Ea este eminamente sintetică.

Muritorul care priveşte în jurul lui prin ochelarii generaţiilor trecute, nu-şi poate explica — (şi vai ! e perfect scuzabil) — cum izbuteşte Iser să vadă şi să rezume o piaţă din Constantinopol, în care furnică atîta lume, numai în cîteva linii şi două-trei pete de culori, cînd lui, burghezului, i-ar trebui cinci săptămîni ca să-ţi descrie pe fiecare tip zărit acolo, cu fesul şi şalvarii lui, şi să-ţi povestească, în alte cîteva zile, despre poezia arcadelor dantelate ori, despre eleganţa severă a capitelurilor bizantine.

Adevărul e că din povestirea amănunţită a burghezului — presupunem unul inteligent şi cu spirit de observaţie —, eu n-aş parveni să văd nimic limpede înaintea ochilor, cu atît mai mult nimic expresiv.

Iser are această mare calitate — şi, desigur, din acest punct de vedere este cel mai frumos înzestrat dintre toţi pictorii generaţiei prezente — că ştie să rămînă la propriile lui impresii şi să nu facă nici un soi de concesii, în nici o împrejurare.

Prin aceasta arta lui păstrează, nealterată, nota puternicei sale personalităţi.

Iar în artă, ceea ce interesează şi ceea ce rămîne nu este ceea ce artistul a contemplat în natură, ci felul anume în care sufletul lui a vibrat, în faţa aspectului contemplat, şi chipul în care această vibraţie a fost exteriorizată prin mijloacele materiale.

Căci altminteri cel mai ilustru pictor ar fi [doar ca] obiectivul aparatului fotografic: el ar reproduce, în chip mecanic şi fără nici o alterare, exact ceea ce vedem cu toţii: lucrul în sine.

De aceea, pentru majoritatea « amatorilor » noştri, o excelentă fotografie colorată atinge culmile perfecţiei picturale.

Dar, vorba unui celebru cronicar francez: « *La peinture est un art de raisonnement profond et dont la jouissance même demande une initiation particulière...* » *

EXPOZIŢIA SCHWEITZER-CUMPĂNA (1920) [59]

Schweitzer-Cumpăna e un talent frumos şi are toate virtuozităţile unui îndrăzneţ meşter münchenez.

Paleta sa este vioaie, suculentă, vibrantă, n-are încă acea indefinisabilă ezitare, care face farmecul unei picturi rafinate şi care evidenţiază lipsa unei

---

* « Pictura este o artă de adîncă chibzuială, gustarea căreia cere o iniţiere deosebită... »

prea puternice dependenţe a sufletului faţă de materia pe care artistul o manipulează.

Îndrăzneală şi siguranţă nu sînt calităţile cele mai preţioase, [ci] auxiliare ce pot grăbi realizarea unei opere de artă, dar nu o pot plămădi.

Cînd Schweitzer-Cumpăna va cunoaşte şi va cerceta atent ultimele manifestări ale maeştrilor Franţei moderne, va păşi spre orizonturi noi, în care va întrezări ceea ce sufletul său se frămîntă astăzi să găsească şi nu izbuteşte: metoda de a spiritualiza cît mai intens materia ce va să obiectiveze emoţia estetică.

EXPOZIŢIA ADAM BĂLŢATU (1920) [60]

În cronica noastră (de anul trecut) am ţinut să remarcăm, în primul rînd, setea de culoare a lui Bălţatu şi — în legătură cu ea — o sumă de calităţi literare de care e copleşită, într-o largă măsură, opera sa picturală.

Deşi încă prea tînăr — sau mai vîrtos, tocmai pentru aceasta —, ne-am îngăduit atunci să-i atragem, din timp, atenţia asupra unui cusur în care parcă se află antrenat cu toată pasiunea şi încrederea celor douăzeci de ani, cusur pe care majoritatea cronicarilor noştri, şi toţi admiratorii lui Bălţatu îl interpretau drept o reală şi frumoasă însuşire a talentului său: suficienţa tehnică.

În lucrările actuale pe care Bălţatu ni le-a adus dintr-un voiaj prin Constantinopol, Grecia şi Italia, calităţile — dar mai cu seamă defectele sale — apar şi mai evidente.

Suficienţa tehnică este subordonarea emoţiei estetice la capriciul năbădăios al penelului.

E, cu alte cuvinte, o renunţare — voită sau nu — la obiectivarea simplă şi sinceră a propriei emoţii estetice, pentru cîştigarea unei suprafeţe tehnice, care să epateze prin aplombul, prin virtuozitatea ei.

Suficienţa este o înşelare cu atît mai primejdioasă, cu cît artistul va fi mai tîrziu lămurit asupra ei...

EXPOZIŢIA MARIUS BUNESCU (1920) [61]

Graţie incontestabilelor sale calităţi picturale, Marius Bunescu a putut să-şi fixeze definitiv un loc de cinste printre peisagiştii mari ai poporului nostru, încă de la prima sa expoziţie, de acum doi ani.

Succesul acesta, aproape unic în viaţa noastră artistică din ultimul timp, se datoreşte nu cine ştie căror împrejurări excepţionale, ci chibzuinţei, bunului simţ şi cumpătării artistului însuşi, care a înţeles, din timp, că arta nu este un sport la modă, şi mai puţin o întreprindere comercială sigură, ci mijlocul de afirmare cel mai categoric al unei personalităţi creatoare.

Iată pentru ce, în mijlocul năvalei zgomotoase a [celor] înfierbîntaţi de gustul gloriei subite, Marius Bunescu a ştiut să aştepte, să observe natura cu înfrigurarea unui iubitor pasionat şi să-şi disece sufletul în fiecare lovitură de pensulă aruncată pe cuprinsul imaculat al pînzei, ca să se pregătească pe el însuşi, cu toate defectele, dar şi cu toate virtuţile lui.

Căci arta dacă nu rămîne oglindirea fidelă a întregului nostru, ci cată să-i reflecte numai suprafeţele poleite şi agreabile, cuprinde mai multă poză

şi afectare decît sinceritate, lunecînd, prin acestea, pe panta primejdioasă a preţiosului.

Sub înfăţişarea sa de răzeş domol şi greoi, Marius Bunescu ascunde un temperament delicat pînă aproape de hotarele femininului...

De aici contrastele izbitoare din ansamblul operei sale, contraste care pot suferi interpretări aşa de bizare, dar care în fond nu sînt decît cristalizarea sinceră a unei emoţii nealterate.

Marius Bunescu este pictorul luminii răsfrînte peste o natură umilă, discretă şi cuminte.

Luminismul acesta răspunde aşa de imperios structurii sufleteşti a artistului încît, de cîte ori Bunescu se abate de la el, opera rămîne ratată.

Astfel se explică acele cîteva pînze, funebre prin tonalitatea lor, care nu sînt de loc expresia sinceră a acestui suflet, îmbătat de lumină, ci reflexul reminiscenţelor müncheneze, de care Marius Bunescu este încă obsedat — deşi într-o foarte slabă măsură.

EXPOZIŢIA NICOLAE VERMONT (1920) [62]

Nicolae Vermont şi-a cîştigat — încă de mult — o reputaţie care nu poate fi compromisă nici de egocentrismul intolerant al unor tineri din noua generaţie, şi nici de laudele baroce ale cîtorva cronicari improvizaţi, care au ilarianta încăpăţînare să convingă marele public că pînzele lui Vermont marchează suprema etapă în evoluţia artei pictoriceşti de la noi şi de aiurea.

Vermont a fost, fără îndoială, unul din cei mai serioşi reprezentanţi ai artei romîneşti, cînd această artă îşi dibuia încă drumul, luminat ameţitor de impetuozitatea paletei grigoresciene.

Munca corectă, respectul pentru arta în slujirea căreia îşi închinase viaţa, sufletul său sensibil la tot ce era delicat şi distins, dar mai cu seamă nuanţa aceea de bună-cuviinţă intimă şi de echilibru fără afectărie scolastică au făcut din Vermont unul din primii noştri maeştri, de la care noile elemente, ce s-au ridicat apoi, au primit destulă şi folositoare învăţătură.

[El] poate privi cu seninătate şi asupra trecutului său, bogat în opere cinstite, şi asupra viitorimii, care îşi va sprijini succesul, în bună parte, pe cariera aşa de spinoasă a venerabilului luptător înaintaş.

EXPOZIŢIA COSTIN PETRESCU (1920) [63]

. . . . . .

Pînă la limpezirea situaţiei « stegarului geniului nostru naţional »*, e necesar să ne întrebăm întîi, dacă poate cineva rîvni la această înaltă demnitate înainte de a fi pictor... D. Costin Petrescu este socotit de « toată lumea » ca un om foarte cumsecade, un profesor exemplar şi un pictor care şi-a cîştigat, prin munca onorabilă, o stimă nediscutată. Iată pentru ce am păşit peste pragul expoziţiei d-sale cu respectul cuvenit — fără nici o rezervă — unui maestru. Am parcurs însă această expoziţie, cu o dezamăgire care — crescînd — îmi muşcă sufletul ca ascuţişul unui pumnal înveninat... În cele trei vaste saloane am văzut un număr considerabil de tablouri, — dar n-am întîlnit o singură pictură. Nu mă gîndesc la o pictură originală, care

* Aluzie la G. Dem. Mirea. Vezi *Scrisoare către Mihail Sadoveanu*, p. 27.

să fie expresia ideală a unei personalităţi coloristice terifiante. Ci vreau să numesc pictura simplă, meşteşugul umil, elementar, trăind însă din — şi prin — izvorul lui unic: culoarea, şi servind ca intermediar între ochiul pictorului, sensibil la armoniile cromatice din natură şi [privitor]. D. Costin-Petrescu este, completamente, lipsit de viziune coloristică. Conştient de acest defect iniţial, d-sa îşi îndreaptă toate nădejdile succesului spre anecdotă, pe care o speculează cu o hărnicie ce uimeşte şi confundă...

Genul picturii de anecdote este adesea ingrat. El cere un spirit de observaţie subtil, o redare a ansamblului, abilă, care să nu neglijeze detaliul caracteristic; o cunoaştere adîncă a mediului descris şi stabilirea acelei indispensabile « simpatii », între model şi pictor, fără de care opera realizată nu poate purta pecetea artei. Dar mai presus de orice, se cere pictorului anecdotist o atitudine faţă de lumea înconjurătoare, o atitudine proprie, care — în lipsa calităţilor pur picturale — să salveze aparenţele elementare ale artei, ale artei de a povesti...

[Unii] afirmă că portretele lui Costin Petrescu sînt pentru arta romînească ceea ce tunurile « 42 » sînt pentru tehnica germană: cea mai înaltă manifestare a cugetării omeneşti?!

O părere falsă şi-a făcut drum cu o uşurinţă surprinzătoare în opinia noastră publică, anume că realizarea unui portret nu cere alte însuşiri decît acele de observaţie directă şi nici altă sforţare decît aceea a unei redări fidele a măştii clientului, surprinsă în momentele ei cele mai « expresive ». Expresia aceasta e însă pentru majoritatea pictorilor lipsiţi de o anumită imaginaţie, limanul salvator şi, totdeodată, cursa fatală. Oricît de strînse legături ar avea ea cu caracterul intim al modelului, « expresia » rămîne o gîndire pasageră a unei stări de suflet pasagere. Ea poate fi încă — şi este în cele mai numeroase cazuri — acoperirea unei stări de spirit mincinoase, cînd nu reprezintă o simplă contractare atavică, fără nici o legătură cu dedesubtul sufletesc, cu temperamentul, cu caracterul tipului observat. Portretul nu este o reproducere a măştii vizibile tuturora, ci o creaţie. El e, totodată, operă de artist, de detectiv şi de chirurg. Deci lucrare de ştiinţă pură şi de fantezie nezăgăzuită. D. Costin Petrescu este, cu desăvîrşire, lipsit de fantezie...

.....

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ THEODOR AMAN (1920) [64]

Văduva lui Aman expune o bogată colecţie de desene, acvaforte şi picturi ale cinstitului şi harnicului înaintaş al picturii romîneşti: Theodor Aman.

Alături de acestea stau — ca o spovedanie tristă —, înşiruite de mîini credincioase, o parte din obiectele de preţ, care împodobeau altădată atelierul bătrînului maestru.

Ce-a hotărît pe văduva Aman să scoată în vînzare aceste lucruri care păstrează în ele o lume de amintiri aşa de scumpe?

Indiferenţa oficialităţii noastre!

De mai bine de un sfert de secol Theodor Aman nu mai este printre noi.

Averea lui artistică a lăsat-o însă moştenire statului nostru.

Moştenirea aceasta preţioasă a fost — şi este — gospodărită cu o lipsă de bună-cuviinţă şi pricepere ruşinoasă.

Lucrul nu-i de mirare.

Astăzi, în țara romînească, mai tot ce strîng părinții — risipesc copiii. Copii nevrednici.

Dar ne deprinsesem cu ideea că chiar copiii ticăloși păstrează o amintire pioasă memoriei părinților lor, dacă nu din necesitate sufletească, cel puțin din trebuința de a schița o poză.

În cazul de față nici măcar poza n-a fost crezută de rigoare.

În adevăr, mormîntul primului nostru pictor e tot așa de sărac și umil, poate mai sărac și mai umil decît mormîntul unui biet pensionar de la o subprefectură din provincie.

O groapă oarecare, la căpătîiul căreia — în afară de copăceii sădiți de mîna văduvei — nimic nu arată că Theodor Aman a fost, față de statul romîn, de o mărinimie princiară.

Mormîntul unui anonim.

Theodor Aman, toată viața lui a dat necontenit țării sale. Și-a dat averea lui și sufletul lui, în care trăia, timidă dar binefăcătoare, cea mai dezinteresată dintre pasiuni, aceea a frumosului.

Theodor Aman a avut totuși o mare scădere: n-a cunoscut adînca înțelepciune practică a « neamului » nostru de astăzi: *ia, și ți se va da.*

De aceea, « neamul » acesta, prin reprezentanții lui autorizați — oficialitatea —, îl pedepsește pe bătrînul naiv și bun:

Văduva Aman primește o pensie lunară de 195 lei, adică exact suma pe care o încasează zilnic cutare pește sinecurist, dintr-un minister oarecare...

EXPOZIȚIA ȘTEFAN DIMITRESCU (1921) [65]

Ștefan Dimitrescu deschide a treia sa expoziție, în împrejurări extrem de dureroase.

Arta lui — care nu este aceea a unui scamator, suficient și abil, ce știe etala pe cuprinsul unui panou dulcegării agreabile retinelor mioape și binefăcătoare stomacurilor îngreuiate — nu poate place « marelui nostru public ».

Arta lui Ștefan Dimitrescu indispune.

Indispune prin sinceritatea ei, prin adîncul ei, printr-un zbucium sufletesc, care se trădează în fiecare lovitură de pensulă, în fiecare încrucișare de linii, în fiecare acord de culoare.

Pictorul acesta urmărește un ideal.

În ciuda părului său fulguit prea de timpuriu, masca artistului acestuia pîrguită la soarele bun care coace rodul binefăcător al viei — păstrează ceva din sănătatea podgoreană a flăcăului, născut și hoinărit pe solurile grase și ospitaliere ale Prutului.

În toată înfățișarea lui stă imprimată, ca într-un fagure proaspăt, savoarea mediului [originar], din care pictorul a supt — cîndva — acea curată comoară de impresii, ce trebuiau să plămădească, mai tîrziu, aluatul sufletesc din care arta lui Ștefan Dimitrescu, cu sau fără voia lui, urma să se închege așa de sugestiv...

Urmăriți atent un artist.

Vă veți înspăimînta de efortul sfîșietor pe care îl desfășoară, zi cu zi, an cu an, o viață întreagă, pentru găsirea unei forme care să însemne expresia cea mai fidelă a realităților lui sufletești.

Surprinzîndu-l în aceste clipe de chinuitoare cercetări, întrebați-l:
— Ce cauți tu?...
Vă va privi cu ochii unui halucinat — și va răspunde:
— Nu știu încă ce caut, dar nu mă pot opri să nu caut — și sper să aflu ceea ce caut!
Adeseori — oh! foarte adeseori — trupul artistului se sfarmă în drum, sub povara biciuitoare a îndemnului ascuns, și diamantul de lumină către care mergea tot mai departe se afundă.

Cazul lui Cézanne, al unui Van Gogh, al unui Luchian sînt — din punctul acesta de vedere — adînc grăitoare.
Opera lor, întreruptă prin prăbușirea lutului din care sta clădit artistul, e mărturisirea unei înălțător de dureroase tentative, aceea de a traduce, prin juxtapunerea diverselor elemente pipăibile, materiale, complexa și fantastica lor arhitectură spirituală.
Iată de ce — pentru cercetătorul înțelegător al tainelor sufletului omenesc — arta nu se confundă cu manufactura și nici artistul cu artizanul...

EXPOZIȚIA FRANCISC ȘIRATO (1921) [66]

S-a crezut multă vreme că idealul de artă se află așezat în afară de om, undeva în niște regiuni superioare.
Artiștii toți, indiferent de mecanismul lor sufletesc și de mediul în care se găseau, trebuiau să tindă, în chip uniform, tiranic, spre acel « frumos absolut » care, se bănuia, inspirase pe toți clasicii Greciei antice și pe urmașii acestora, oameni foarte cumsecade...
Dar concepția « fenomenului absolut » s-a prăbușit, așa cum s-au prăbușit atîtea altele, care nu se rezemau pe realitate.

O altă concepție « estetică » — printre multe altele — a dominat și ea un timp. Și cum această concepție părea, prin aparențele ei, cea mai simplă, mai limpede și mai logică, a avut asupra marii armate de « artiști » și « amatori » o înrîurire în adevăr dezastruoasă.
Curentul « național » — care în artele plastice s-a confundat mai întotdeauna cu acela « naturalist » — a coborît pe artist în rolul de umil înregistrator al aspectelor din natură, un sclav al retinei, lipsit de temperament și de fantezie, așa cum hîrtia fotografică este sclava naturii oglindite fidel în obiectivul aparatului.
De aici înfricoșătoarea rătăcire, anume că arta, atunci cînd nu se rezumă la imitație, adică la transpunerea exactă a naturii, păstrează în ea un sîmbure primejdios, o patină de demență.
Pentru orice minte echilibrată, eșecul « curentului » naturalist era mai dinainte prevăzut.
Individualitatea creatoare nu se putea subordona formulelor de cabinet.
Acestea nu pot ajuta — în carieră — decît batalioanelor de pastișori, lipsiți de aparatul emoțional, singurul în care arta ia naștere, crește și triumfă în ciuda improvizatorilor de teorii « estetice » care sînt, față de creațiunea artistică, asemenea gîndacilor negri față de felia de tort pe care o gospodină o uită peste noapte în bucătărie.

Arta nu este iarăşi numai realizare tehnică.

Căci calitatea unei opere de artă nu stă numai în stratul de material pipăibil, ci, mai cu seamă, în undele emotive care se desprind din acest material, în intensitatea şi durabilitatea jocului sufletesc cu care opera de artă ne încarcă, dublîndu-ne, astfel, cu personalitatea spirituală a artistului, în tot întregul ei.

Însă « amatorii de frumos » — care adesea n-au însemnat decît amatori de « gentil » — au amestecat în veacuri personalităţile creatoare cu executanţii abili de lucruri agreabile, lăsîndu-ne în chipul acesta, drept moştenire dureroasă, confuzia între artă şi meşteşug, între artist şi artizan*.

Confuzia aceasta durează încă, iar la noi ea se găseşte actualmente, în stadiul ei cel mai acut.

Iată pentru ce « amatorii » noştri nu se pot pasiona de expoziţia — aşa de puternică — a lui Şirato.

Cu toate acestea, Şirato nu se îndepărtează niciodată de la realitate, care rămîne pentru el cel mai loial izvor de inspiraţie.

Dar, Şirato vibrează adînc în faţa realităţii, fiindcă ochiul său subtil nu se opreşte numai la aparenţele fizice ale oamenilor şi ale lucrurilor, ci trece dincolo de ele, pătrunzînd în profunzimile lor spirituale şi revelîndu-ne astfel, sensul lor tulburător şi etern.

Cu alte cuvinte, Şirato este un realist vizionar, ceea ce va să însemne că arta lui strigă, pe tot întinsul panoului, revolta unui suflet sensibil împotriva manufacturii naturalismului plat.

De aci, stilul viguros şi sobru al compoziţiilor sale, care indispune pe îmbogăţitul de ieri sau de azi, fiindcă vigoarea şi sobrietatea zdruncină oricînd armonia fiziologică a naturilor stăpînite de un anumit epicurianism.

De aici simplitatea mijloacelor tehnice, o simplicitate care — fiindcă disprețuieşte detaliul inutil, dar nu neglijează pe acela expresiv şi caracteristic — irită ochelarii amatorului de artă fotografică.

Atacînd motivele pe care le-a atacat (scene din timpul ocupaţiei, n.n.), Şirato putea să-şi asigure un extraordinar succes, faţă de « marele public », dacă în loc de arta serioasă, ar fi încercat să ilustreze un şovinism la modă, şarjînd siluetele inamice pînă la caricatura bufonă şi alături cu ele, construind figuri « naţionale » cu gesturi teribile, cu ochi de vultur şi cingători tricolore, aşa cum apar în revistele de vară — spre entuziasmul delirant al « publicului mare » — ultimele episoade tragice din istoria neamului nostru.

Nefiind stăpînit de estetica patriotarzilor de cafenea, Şirato a trăit ca om, a înţeles ca om şi s-a cutremurat ca om de drama care se desfăşura în juru-i, o dramă în care tăcerea şi resemnarea pecetluiesc adîncurile nebănuite ale durerii omeneşti.

Iată pentru ce, în loc să gîdile epidermele naţionaliste şi să stîrnească, asemeni acelor prafuri năzdrăvane, rîsul satisfăcut al publicului nostru, expoziţia lui Şirato întristează prin umanismul ei profund, demn şi discret.

Prin arta sa, Şirato face pentru ţara noastră un pas civilizator temeinic.

De aceea poate atîta rezervă în juru-i.

---

* Vezi nota de la p. 45.

EXPOZIŢIA NINA ARBORE (1921) [67]

După concepţia « tradiţionalilor » noştri, adică crezul acelor esteţi care confundă creaţia artistică cu arta imitaţiei, expoziţia Ninei Arbore înseamnă, desigur, o manifestare lipsită de orice sens.

Căci Nina Arbore nu are acel « desen », nici acea « culoare » şi mai ales acea « ştiinţă a compoziţiei » stabilite în timpuri de către apărătorii « frumosului transcedental », sau de către preoţii psalmodiatori ai naturii « aşa cum e ».

Cu toate acestea, sau în ciuda tuturor acestora, Nina Arbore face artă.

O artă de cea mai pură esenţă, pentru că nu este arta calapodului consacrat, ci expresia plastică a unui temperament unic.

În hotarele unui contur primitiv — dar caracteristic —, expozanta ştie să desfăşoare o armonie cromatică de ansamblu, întotdeauna adecvată motivului, o armonie adîncă şi sugestivă.

Dar ceea ce constituie farmecul deosebit al picturii Ninei Arbore, şi-i imprimă o valoare încontestabilă, este puterea pe care această femeie-pictor o are de a pătrunde în însăşi esenţa lucrurilor pe care le zugrăveşte.

ÎN MARGINEA EXPOZIŢIILOR PETRAŞCU ŞI STERIADI (1921) [68]

Petraşcu este — fără îndoială — un talent remarcabil.

Un talent care impresionează prin vigoarea penelului său, prin savoarea coloraţiei sale şi, cîteodată, chiar prin noutatea viziunii. Dar un talent ale cărui idealuri nu trec dincolo de un buchet de flori, de un peisaj decorativ, de o casă pitorească ori de un simplu « studiu de cap ».

Scoborînd direct din şcoala impresionistă, fără să-şi fi însuşit complet calităţile de lumină ale acesteia, Petraşcu a ştiut totuşi să învioreze panourile Saloanelor noastre printr-o notă nouă, în care preocuparea de materie era evidentă, în mijlocul atîtor exhibiţii de « literatură-pictură » care a constituit — şi mai constituie încă — specialitatea « Tinerimii »...

Petraşcu este — în vorbirea curentă — un colorist.

Şi — în felul său — un colorist unic.

Un iscoditor de melodii picturale grave, de o gravitate care a contrastat izbitor cu « plein-air »-ul diluat, din ultima vreme, al lui Grigorescu, — ceea ce n-a fost desigur în detrimentul lui Petraşcu.

Păcat însă că un aşa de frumos temperament nu încearcă o activitate creatoare mai largă, unde să se întrezărească nu numai sensibilitatea unei uimitoare retine amatoare de pitoresc, ci şi adîncurile sufleteşti ale unui om, care să vadă în juru-i viaţa, în tot ce are ea mai profund...

Steriadi — cu o retină mai puţin sensibilă decît aceea a lui Petraşcu, şi, evident, cu un temperament mai puţin viguros decît al colegului său — a arătat totuşi, acum cîţiva ani, tendinţa unor creaţii care puteau să-l aşeze printre pictorii cu o vedere îndrăzneaţă asupra vieţii contemporane.

Nu ştim pentru ce Steriadi a renunţat la proiectele sale mari, pentru a ne arăta din cînd în cînd mici tablouaşe în care peisajele drăguţe şi gingaşe trădează încă o dată adaptabilitatea lui la mediul înconjurător, acela al « amatorilor » bucureşteni, formaţi la estetica revistelor ilustrate occidentale.

Talentul foarte simpatic al lui Steriadi, pierde enorm din contactul prea strîns cu un asemenea mediu şi din concesiile pe care pictorul este forţat a le face — cu sau fără voie — în detrimentul idealului său de artă.

Căci Steriadi este — fără tăgadă — unul din puţinii noştri mînuitori de pensulă...

EXPOZIŢIA PETRE IORGULESCU-YOR (1927) [69]

.....

Arta lui Iorgulescu nu se va fixa niciodată, fiindcă spiritul lui Iorgulescu — hărăzit zbenguielii — va rătăci, grăbit şi sprinţar, mînat de toate vînturile actualităţilor « en vogue ».

Un singur lucru va rămîne nezdruncinat: talentul lui, care — în ciuda lui Iorgulescu chiar — va şti să compenseze vagabondajul sufletesc al omului, silindu-l să creeze uneori şi opere în care duhul acestui excepţional de înzestrat artist să se înalţe în toată goliciunea lui curată şi vie.

Prin aceste creaţiuni — şi numai prin acestea — Iorgulescu va izbuti să frîngă judecata vremilor viitoare şi să ne rămînă al nostru...

EXPOZIŢIA DUMITRU GHIAŢĂ (1927) [70]

Între pînzele lui Ghiaţă ochiul meu se lasă călător pe armoniile de brunuri-cenuşii.

Zi de iarnă domoală, înveşmîntată în haină cernită şi dureros de simplă.

În atmosfera aceasta, cvasi-funerară, omul nu se încumetă să păşească decît arareori — timid, zgribulit, aproape inexistent.

Pasărea, pe care ne place s-o bănuim nepitulată în tufele uscate de scaieţi, în scorburile îngheţate ale sălciilor stinghere, ori în podul şandramalelor negre şi triste — nu îndrăzneşte să-şi ciripească chemarea, jalea sau dorul.

Fluierul ei puţintel s-ar pierde, vătuit, în imensitatea dezolantă a cîmpului, în hruba ulieţelor moarte.

În interioare, aceeaşi jale cenuşie...

Ghiaţă e un pictor trist.

De aceea vopseaua lui nu cîntă.

Ci plînge.

Plîns surd, aproape icnit, sfîşietor prin monotonia şi reţinerea lui aspră...

Pictura nu e arta de a « colora ».

Şi, mai ales, nu e arta de a colora (după cum cred o seamă de amatori stafidiţi şi cronicari, botezaţi ca atari în atelierul d-lui Verona) cît mai variat, mai vesel, mai chiuitor.

Deşi — (ah! realitatea răstălmăcitoare de teorii) —, deşi de vreo cîteva decenii asistăm, uluiţi, la succesele « necontestate » ale atîtor « colorişti » care, în faptă, nu sînt decît vomitori policromaţi, a căror vopsea nu are nici o corespondenţă cu tremurarea lor intim sufletească.

INSTANTANEE [71]
(1926—1932)

Nina Arbore: expune o *Natură moartă* scăpărătoare de ingeniozitate şi vervă decorativă. Tabloul acesta are însă o calitate în plus: e trist ca sărbătoarea unui singuratic.

Hrant Avachian: are vădite haruri picturale. Tablourile sale par însă, de multe ori, sărace în motiv. Viciu în construcţia şi organizarea pînzei. O pînză mare nu creşte viziunea pictorului. Sînt tablouri de dimensiuni insignifiante, unde viziunea artistului se vădeşte uriaşă.

Constantin Bacalu:... *Zi tristă la Giurgiu* şi *Şantier la Ramadam* sînt două bucăţi în care pictorul a ştiut să surprindă (mai ales în prima) dezvoltarea specifică micilor orăşele de provincie, unde viaţa, redusă la necesităţile mărunte ale existenţei, se deapănă domol, monoton şi deprimant. Unele alăturări, aproape contradictorii, de culoare violet-verde, cobalt-portocaliu, imprimă şi mai mult acestor pînze caracterul bacovian al tîrgurilor abandonate în uitare. Dar acestea sînt alăturări cromatice, îndeobşte primejdioase...

Adam Bălţatu: se luptă îndîrjit cu materia picturală, pe care a început s-o afle şi s-o stăpînească din ce în ce mai intim şi mai viguros. Amatorii d-sale l-ar fi dorit însă pe Bălţatu mai ataşat la rezolvarea problemei, aşa de interesant prezentată anul trecut: nudul.

Catul Bogdan: se impune cu cea mai frumos echilibrată compoziţie din sala « Himerei ». Pînza aceasta, cuminte, atent studiată — care trădează, la autor, o concepţie de artă nesiluită şi un bun-gust înnăscut — ne îndrituieşte să sperăm mult în artistul acesta pe care-l bănuim încă foarte tînăr. Dacă Catul Bogdan va şti să se debaraseze de obsesia unui galben cu care, nejustificat, jonglează astăzi, sîntem siguri că triumful definitiv al paletei sale va veni încă şi mai curînd.

Marius Bunescu: poetul suav, delicat, uşor trist, al aspectelor noastre urbane, rămîne neîndestulător reprezentat aci, faţă de recenta sa expoziţie.

George M. Cantacuzino: în cele două peisaje, ulei, interesante, de altminteri, sub raportul culorii, ni se pare prea puţin concentrat. Afectarea unei degajări tehnice poate însemna, cîteodată, insuficienţa de retină sau uşurinţa în organizarea tabloului.

Henri H. Catargi: expune două bucăţi: o natură moartă, cu frumoase calităţi de ton, dar prea împrăştiat construită şi, întrucîtva, goală — şi o admirabilă *Ţigancă*, avînd un prunc în braţe, impresionantă prin concentrarea asupra motivului şi degajarea lui la orice adaosuri inutile. Construcţia strînsă, a acestui tablou, sobrietatea culorii aşa de adecvată temei, acordurile adînci de griuri şi brunuri de o rară calitate, dau acestei pînze — în ciuda figurii arhibanalizate de « făcătorii » de ţigănci — o înfăţişare, cu adevărat solemnă. E pentru prima dată cînd vedem omul în pînzele lui Catargi. Întîlnirea aceasta —mărturisim neaşteptată — a fost pentru noi o revelaţie înaltă. Viitorul carierei lui Catargi stă ascuns în figura omenească.

Alexandru Ciucurencu: se prezintă cu două panouri impresionante prin sentimentul înalt, impresionante prin simfonizarea picturală a ansamblului — admirabil adecvată subiectelor —, impresionante prin preţiozitatea materiei utilizate, preţiozitate ce se contopeşte într-un tot de o

Talentul foarte simpatic al lui Steriadi, pierde enorm din contactul prea strîns cu un asemenea mediu şi din concesiile pe care pictorul este forţat a le face — cu sau fără voie — în detrimentul idealului său de artă.

Căci Steriadi este — fără tăgadă — unul din puţinii noştri mînuitori de pensulă...

EXPOZIŢIA PETRE IORGULESCU-YOR (1927) [69]

.....

Arta lui Iorgulescu nu se va fixa niciodată, fiindcă spiritul lui Iorgulescu — hărăzit zbenguielii — va rătăci, grăbit şi sprinţar, mînat de toate vînturile actualităţilor « en vogue ».

Un singur lucru va rămîne nezdruncinat: talentul lui, care — în ciuda lui Iorgulescu chiar — va şti să compenseze vagabondajul sufletesc al omului, silindu-l să creeze uneori şi opere în care duhul acestui excepţional de înzestrat artist să se înalţe în toată goliciunea lui curată şi vie.

Prin aceste creaţiuni — şi numai prin acestea — Iorgulescu va izbuti să frîngă judecata vremilor viitoare şi să ne rămînă al nostru...

EXPOZIŢIA DUMITRU GHIAŢĂ (1927) [70]

Între pînzele lui Ghiaţă ochiul meu se lasă călător pe armoniile de brunuri-cenuşii.

Zi de iarnă domoală, înveşmîntată în haină cernită şi dureros de simplă.

În atmosfera aceasta, cvasi-funerară, omul nu se încumetă să păşească decît arareori — timid, zgribulit, aproape inexistent.

Pasărea, pe care ne place s-o bănuim nepitulată în tufele uscate de scaieţi, în scorburile îngheţate ale sălciilor stinghere, ori în podul şandramalelor negre şi triste — nu îndrăzneşte să-şi ciripească chemarea, jalea sau dorul.

Fluierul ei puţintel s-ar pierde, vătuit, în imensitatea dezolantă a cîmpului, în hruba uliţelor moarte.

În interioare, aceeaşi jale cenuşie...

Ghiaţă e un pictor trist.

De aceea vopseaua lui nu cîntă.

Ci plînge.

Plîns surd, aproape icnit, sfîşietor prin monotonia şi reţinerea lui aspră...

Pictura nu e arta de a « colora ».

Şi, mai ales, nu e arta de a colora (după cum cred o seamă de amatori stafidiţi şi cronicari, botezaţi ca atari în atelierul d-lui Verona) cît mai variat, mai vesel, mai chiuitor.

Deşi — (ah! realitatea răstălmăcitoare de teorii) —, deşi de vreo cîteva decenii asistăm, uluiţi, la succesele « necontestate » ale atîtor « colorişti » care, în faptă, nu sînt decît vomitori policromaţi, a căror vopsea nu are nici o corespondenţă cu tremurarea lor intim sufletească.

INSTANTANEE [71]
(1926—1932)

Nina Arbore: expune o *Natură moartă* scăpărătoare de ingeniozitate şi vervă decorativă. Tabloul acesta are însă o calitate în plus: e trist ca sărbătoarea unui singuratic.

Hrant Avachian: are vădite haruri picturale. Tablourile sale par însă, de multe ori, sărace în motiv. Viciu în construcţia şi organizarea pînzei. O pînză mare nu creşte viziunea pictorului. Sînt tablouri de dimensiuni insignifiante, unde viziunea artistului se vădeşte uriaşă.

Constantin Bacalu:... *Zi tristă la Giurgiu* şi *Şantier la Ramadam* sînt două bucăţi în care pictorul a ştiut să surprindă (mai ales în prima) dezvoltarea specifică micilor oraşele de provincie, unde viaţa, redusă la necesităţile mărunte ale existenţei, se deapănă domol, monoton şi deprimant. Unele alăturări, aproape contradictorii, de culoare violet-verde, cobalt-portocaliu, imprimă şi mai mult acestor pînze caracterul bacovian al tîrgurilor abandonate în uitare. Dar acestea sînt alăturări cromatice, îndeobşte primejdioase...

Adam Bălţatu: se luptă îndîrjit cu materia picturală, pe care a început s-o afle şi s-o stăpînească din ce în ce mai intim şi mai viguros. Amatorii d-sale l-ar fi dorit însă pe Bălţatu mai ataşat la rezolvarea problemei, aşa de interesant prezentată anul trecut: nudul.

Catul Bogdan: se impune cu cea mai frumos echilibrată compoziţie din sala « Himerei ». Pînza aceasta, cuminte, atent studiată — care trădează, la autor, o concepţie de artă nesiluită şi un bun-gust înnăscut — ne îndrituieşte să sperăm mult în artistul acesta pe care-l bănuim încă foarte tînăr. Dacă Catul Bogdan va şti să se debaraseze de obsesia unui galben cu care, nejustificat, jonglează astăzi, sîntem siguri că triumful definitiv al paletei sale va veni încă şi mai curînd.

Marius Bunescu: poetul suav, delicat, uşor trist, al aspectelor noastre urbane, rămîne neîndestulător reprezentat aci, faţă de recenta sa expoziţie.

George M. Cantacuzino: în cele două peisaje, ulei, interesante, de altminteri, sub raportul culorii, ni se pare prea puţin concentrat. Afectarea unei degajări tehnice poate însemna, cîteodată, insuficienţa de retină sau uşurinţa în organizarea tabloului.

Henri H. Catargi: expune două bucăţi: o natură moartă, cu frumoase calităţi de ton, dar prea împrăştiat construită şi, întrucîtva, goală — şi o admirabilă *Ţigancă*, avînd un prunc în braţe, impresionantă prin concentrarea asupra motivului şi degajarea lui la orice adaosuri inutile. Construcţia strînsă, a acestui tablou, sobrietatea culorii aşa de adecvată temei, acordurile adînci de griuri şi brunuri de o rară calitate, dau acestei pînze — în ciuda figurii arhibanalizate de « făcătorii » de ţigănci — o înfăţişare, cu adevărat solemnă. E pentru prima dată cînd vedem omul în pînzele lui Catargi. Întîlnirea aceasta —mărturisim neaşteptată — a fost pentru noi o revelaţie înaltă. Viitorul carierei lui Catargi stă ascuns în figura omenească.

Alexandru Ciucurencu: se prezintă cu două panouri impresionante prin sentimentul înalt, impresionante prin simfonizarea picturală a ansamblului — admirabil adecvată subiectelor —, impresionante prin preţiozitatea materiei utilizate, preţiozitate ce se contopeşte într-un tot de o

gravă şi plină de reculegere armonie. Aceste două panouri sînt, incontestabil, cele mai serioase compoziţii ale Salonului actual (1932).

Aurel Ciupe: are frumoase însuşiri de portretist. *Miky*, de pildă, e cel mai expresiv şi mai pictural chip din Sala Hans Eder [a Salonului Oficial]. Însă culoarea lui Ciupe păcătuieşte încă prin lipsa de armonie şi caldă comunicativitate.

Laura Cocea: nu s-a debarasat încă de tonalitatea aceea falsluchienească, de «citron» ars, care răsfrînge prea simţitor studiul naturii numai în interiorul palid al camerei. Socotind calităţile mari ale Laurei Cocea, credem că o campanie riguroasă de plein-air i-ar stimula retina obosită şi i-ar varia paleta cu tonuri proaspete, vii, surprinzătoare.

Ştefan Constantinescu: e în plin şi serios progres. *Ţăranii* săi, cu deosebire, sînt de o rară frumuseţe în desenul lor, dar mai cu seamă în acordurile aşa de nemeşteşugit stabilite: prin înfrăţirea, în mase mari, a negrului, citronului, albului-mat.

Cecilia Cuţescu-Storck: desenul *Marsilia* e o admirabilă planşă laolaltă pitorească şi inteligent construită. *Carcassone*, deşi cu agreabile elemente picturale, e mai flotantă.

Anastase Demian: frumoasă sensibilitate şi cuceritoare graţie în *Dansatoare*.

Ştefan Dimitrescu: stabileşte în *Ţigăncile din Dobrogea* o notă cromatică proprie, de un pitoresc conţinut, laolaltă viguros şi cald, expresiv şi discret, odihnitor şi obsedant.

Ştefan Dimitrescu are rafinamentul, sănătos şi cuminte, al artistului de rasă.

Micaela Eleutheriade: degajează inteligenţă, graţie, îngemănări de tonuri fine şi armonice. Face un pandant onorabil maestrului Th. Pallady.

Olga Greceanu: se menţine — cu o încăpăţînare stranie pentru un talent aşa de frumos — într-o manieră bastardă care balansează între vitrai şi cubism. Totuşi ambele portrete sînt interesant compuse...

Nadia Grossman-Bulyghin: academie cubistă — cubism academic.

Lucian Grigorescu: îl cunoşteam sub altă înfăţişare. Astăzi ne apare obsedat de o formulă curentă în Apus — şi nu una din acelea care convin temperamentului său. Îl aşteptăm pe Lucian Grigorescu să se fixeze.

Ionescu-Sin: expune cele mai inteligent compuse şi cele mai pline de graţie nuduri din toată sala aceasta. De anul trecut şi pînă acum, culoarea sa a cîştigat în suculenţă şi căldură.

Petre Iorgulescu-Yor: *Orientul* său, cu frumoase calităţi de culoare, este prea turmentat construit, prea împrăştiat, cel puţin faţă de titlul, care, aşa ni se pare, cerea o închegare mai calmă, bazată pe predominarea orizontalelor.

Rodica Maniu: îşi biciuieşte minunatul temperament de acuarelistă, înhămîndu-l la mijloace de expresie care nu-i convin: uleiul. Greşeala aceasta, altădată de o încăpăţînare excesivă, au făcut-o mulţi. Dar ei au revenit, pocăiţi, la chemarea sufletului. Acuarela a stabilit frumoasa reputaţie a Rodicăi Maniu şi tot acuarela i-o va consolida. Artista aceasta e unica noastră acuarelistă — şi de aceea ne dor incursiunile ei într-un domeniu care, hotărît, îi este duşman...

Paul Miracovici: expune o *Biblică* inteligent compusă şi cald colorată.

Adina Paula Moscu: se relevă (şi anul acesta) cu o individualitate puternică şi oarecum bizară în atmosfera actuală a plasticii noastre.

Bizareria — sănătoasă bizarerie —, a Adinei Moscu stă în aceea că, ignorînd maeştri şi curente, se lasă furată numai de instinctul său, care-i călăuzeşte progresele cu o uimitoare fidelitate şi precizie. Cele două desene, pe care le expune acum, sînt două mici opere de artă de o puritate clasică şi, incontestabil, cele mai reuşite din cîte cunoaştem pînă acum în grafica romînească. Avem credinţa nestrămutată că intensificînd studiile pornite pe această cale şi rafinîndu-le pe luciul capricios al tăbliilor de alamă, nu va întîrzia să se afirme ca un gravor de europenească amploare.

Femeile au însă — cîteodată — fantezia de o ireproşabilă cruzime: îşi înăbuşă, din fraged, pruncul sufletului lor, ca să-şi faciliteze o închipuită ascensiune, impusă de mecanica modei.

Să sperăm însă că adolescenta aceasta va şti să rămînă toată viaţa ei un spirit lucid şi adînc pătrunzător, aşa cum ni se înfăţişează, spre bucuria tuturora, astăzi.

Alexandru Moscu: cu marele *Portret* — în pastel — se relevă, şi asta e surprinzător pentru mulţi, un colorist de o deosebită fineţe.

Tache Papatriandafil: în *Portretul unui muzicant*, dar mai ales în *Portretul roşu*, se lămureşte, din ce în ce mai temeinic, un pictor cu strînsă disciplină, preocupat laolaltă de problemele stilului şi ale culorii...

Gheorghe Petraşcu: acelaşi vrăjitor al cromaticii — dar insuficient reprezentat anul acesta.

Theodor Pallady: în afară de *Bustul de femeie* — discret-primăvăratică melancolie —, mai expune un *Nud*, o simfonie blondă, de o [imensă] delicateţă. Pentru neamul romînesc, arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilităţii picturale. E firesc deci, ca romînii «specifici» să nu-l înţeleagă, nici să-l guste...

Ştefan Popescu: a văzut în vigurosul şi formidabilul peisaj al *Reşiţei* o cochetă, fragilă, transparentă, vaporoasă siluetare panoramică şi a exprimat-o, aşa cum a văzut-o: cu o senină eleganţă.

Vasile Popescu: ingenios construit şi armonic organizat în culoare, *Peisajul bucureştean* este o lucrare simpatică, serioasă, de bun-gust. Dar *Natura moartă* e, prin excelenţă, o pînză de înaltă valoare picturală, în care negrul, vermillonul, brunurile, alburile şi griurile, laolaltă puternice şi fine, se suprapun, se alătură, se înfrăţesc, se valorifică într-o orchestraţie ireproşabilă. E cea mai bună lucrare din cîte cunosc în activitatea acestui tînăr artist şi, neîndoios, una din cele mai puternice din actualul Salon.

Aurel Popp: Ne miră încăpăţînarea sa de a propaga generoasele comandamente ale internaţionalei printr-un uriaş şi costisitor exemplar, care nu poate sta la îndemîna maselor proletare, însetate după învăţătura vie, în imagini, a crezului internaţionalei republici.

Socotindu-l nu ca pe un simplu pictor — ceea ce i-ar displace pînă la jignire lui Aurel Popp —, ci ca pe un activ propagandist al marxismului, ne îngăduim a-i da un sfat tovarăşului rătăcit pentru o clipă în Salonul eminamente burghez al ţării noastre:

Cel mai sigur şi mai rapid mijloc de propagandă revoluţionară este — după presă şi broşura ieftină — numai stampa gravată sau litografiată, care

multiplicată la nesfîrşit, şi necostisitoare, poate să pătrundă adînc în valurile mulţimii de *pretutindeni*, s-o instruiască, s-o mişte şi s-o răscolească...

Iată de ce ni se pare încă o dată bizară stăruinţa lui Aurel Popp, care este şi un excelent gravor, de a persista în cîmpul picturii de mare anvergură, unde perspectivele unui real contact cu masele internaţionale nu-i pot fi decît închise, pentru pricinile mai sus arătate...

Sabin Popp: are, în tripticul său, incontestabile armonii cromatice, inteligent susţinute pentru o frescă. Dar găsim o bruscare în legătura dintre măştile portretelor — riguros familiare şi realist urmărite — şi între gesticulaţia, bizantino-simbolică a personajelor. Singura figură, din acest interesant portret de familie, care corespunde, ca realizare, intenţiilor autorului, este chiar silueta artistului...

Jean Al. Steriadi: expune un *Interior de cafenea turcească* lipsit de culoare locală — şi *Înalte furnale la Reşiţa*... în culoarea cafenelei turceşti. Peisajul din Reşiţa este totuşi o bucată viguroasă şi expresivă.

Ipolit Strîmbu: acelaşi...

Ion Teodorescu-Sion: *Compoziţia murală*... tablou în gamă de frescă, sinilie, în care elementele « specific romîneşti » abundă într-o magistrală combinaţie, piramidală. În genul acesta d. Th. Sion este imbatabil.

Constantin Baraschi: expune un *Cap de fată* de o feciorelnică suavitate. Întreaga lucrare este susţinută de un sentiment plastic ce se realizează o dată cu fixarea formei sau, mai bine zis, această realizare se sfîrşeşte o dată cu fixarea sentimentului în formă. Juriul Salonului a încredinţat anul acesta tînărului sculptor bursa de călătorie...

Oscar Han: cucereşte din ce în ce mai puternic prin marile lui calităţi, neîntrecute de nimeni: viziune amplă, simplicitate solemnă, expresie adecvată şi definitivă, simţ şi forţă sculpturală.

D. Măţăuoanu: corect, foarte corect, prea corect...

Corneliu Medrea: expune portretul pictorului Th. Sion, de o prezentare, a întregului, larg susţinută, şi un ritm evocator... Păcat însă că lucrarea aceasta are unele insistenţe de detaliu care ştirbesc din seriozitatea plastică a ansamblului.

Mihail Onofrei: *Fecioara* e o lucrare merituoasă, dar dusă prea mult spre decorativ şi prea puţin interiorizată ca sentiment formal. *Sfinxul* e un titlu excesiv de împovărător pentru piesa expusă.

Dimitrie Paciurea: *Himera văzduhului* e de o viziune pe cît de avîntată, pe atît de bizară; iar *Portretul D-rului Giani* e condus cu o iubitoare atenţiune de un delicat simţ de modelare...

Fritz Storck: dragostea pentru perfecţiunea formei l-a condus pe artist, în lucrările expuse, spre voluptatea moliciunilor pline, care hotărăsc materialului dur o ambianţă caldă şi seducătoare.

MAEȘTRII
ROMÎNI
ȘI
STRĂINI

O precizare (1927)
Nicolae Vermont (1926)
Ștefan Luchian (1920—1922)
Însemnări după un jurnal intim (1922)
Theodor Pallady (1931)
Gheorghe Petrașcu (1926)
Octav Băncilă (1919)
Dimitrie Paciurea (1927)
Aurel Popp (1922)
Iosif Iser (1920)
Ștefan Dimitrescu (1933)
Nicolae Dărăscu (1928)
Ion Theodorescu-Sion (1928)
Camil Ressu (1922)
Marius Bunescu (1928)
Cézanne (1920)
Henri de Toulouse-Lautrec (1926)
Henri Matisse (1926)
Maurice Utrillo (1926)

O PRECIZARE [72]

Printre cei care s-au ridicat, întîi, şi cu vorba şi cu scrisul, împotriva exageratei idolatrii faţă de *ultimele producţii* ale lui Grigorescu, m-am numărat şi eu cu modesta mea contribuţie.

Am suferit pentru aceasta, de-a lungul atîtor ani, multe jigniri şi imputări meschine.

Mi se imputa, anume, că aş fi un june crud şi ambiţios, care, ţintind în gloriile consacrate, încerc să-mi instalez — pe ruine — un piedestal de parvenit.

Firește, am păşit netulburat pe drumul meu lung, cu nădejdea că, într-o bună zi, mi se va recunoaşte dreptatea.

Întîmplarea mi-a venit în ajutor, mult mai curînd decît mă aşteptam.

Prin numeroase articole — fie directe fie parabolice — m-am îndîrjit, încă din 1918, să trezesc luarea-aminte a amatorilor şi a specialiştilor asupra negoţului exagerat ce se făcea cu lucrările cele mai slabe din activitatea artistică a lui Grigorescu, lăsînd necontenit să se înţeleagă că în preajma acestui artist clocoteşte — interesat — un zgomot fără precedent în analele plasticii noastre.

Că pretutindeni în Apus, deci şi la noi — în sisteme de excrocherie nu ne putem încă mîndri cu vreun aport de originalitate —, interesul nu putea fi decît al intermediarilor de tablouri.

Înţeleg prin « intermediar » ceea ce îndeobşte se înţelege: un misit, adică insul fără situaţie socială hotărîtă, care, nefiind nici producător, nici cumpărător, vegetează pe spinarea şi a producătorului şi a cumpărătorului, bineînţeles fără să rişte niciodată nimic, dar scumpind ceea ce trece prin mîinile lui şi făcînd toate sforţările să se afle, cît mai la îndemîna lui, marfa cerută pe piaţă.

Calitatea acestei mărfi pe dînsul nu-l interesează niciodată. De aceea preferă « erzaţul » ca fiind mai uşor de manipulat — şi mai remuneratoriu.

Intermediarul este o excrescenţă socială, născută mai mult din tembelismul şi îngăduinţa semenilor, decît dintr-o necesitate economică, şi dacă nimeni

n-a încercat pînă acum să-l suprime, e fiindcă omul e înclinat să compătimească pe cei neisprăviți de soartă și să le ierte multe.

Dar indulgența aceasta are uneori urmări dezastruoase.

Cel îngăduit se crede de la o vreme indispensabil și, încetul cu încetul, devine obsedat de ideea că e un proteguitor al artei și al artiștilor — un îndrumător al spiritului nostru plastic —, un Mecena.

Astfel, în urma izbucnirii scandalului cu Grigorești*, toată lumea a putut vedea cu stupefacție cum o serie de analfabeți, foști negustori, iar după război... « directori de artă » (titulatura postbelică a misitului), cum toată această vermină, de origine nedefinită, se ridică astăzi triumfătoare, prin cafenele, prin bodegi, prin saloanele parveniților, și, vai! — rușine contemporană! — chiar în coloanele « publicațiilor serioase », închinate exclusiv artei, să persifleze pasiunile pe care le-au speculat, să ironizeze neglijența autorităților, grație căreia au putut manevra liberi, să denunțe, să acuze, să dea directive și să sugereze — cu aere de bivoli isteți — norme și programe de organizare artistică!

1927

NICOLAE VERMONT [73]

Sindicatul Artelor Frumoase a luat inițiativa de a sărbători șaizeci de ani de la nașterea pictorului Nicolae Vermont.

Eram copil de vreo zece ani cînd în orășelul acela bătrîn și obosit din Moldova, unde mă născusem, întîmplarea făcu să văd pentru prima oară un desen care să mă impresioneze altfel decît obișnuitele poze din cărțile de citire ori portretele — după fotografie — în stampă, care, cu căutături hidoase, străjuiau în vitrinele librăriilor sau ale magazinelor de « galanterie și mărunțișuri ».

Îmi aduc aminte bine: desenul acela, un desen în peniță, cu trăsături delicate și sprintene, închipuia o fetiță de mahala, într-o atitudine cuminte și cuviosă.

Ținea în mînă un capăt de lumînare, și luminița pîlpîia timid, înviorînd orbitele copilei și nările și gîtul ei slăbuț cu reflexe care mie mi se păreau calde, vibrante și — nu știu de ce — ușor stacojii, ca bruma încinsă de pe jaruri.

Prietenul de școală, de joacă și de visuri, care-mi arătase desenul, era rudă, după mamă, cu Vermont, și-mi vorbi de pictor cu entuziasmul acela neînfrînat și pur, cu care îndeobște copiii își ațiță singuri fantezia — și cred în ea.

Pe buzele bunului și micului prieten, aceste două silabe: *Ver-mont*, căpătau o rezonanță, pentru mine, bizară, ca o licărire de argint vechi, într-o candelă, sau uneori, ca un șuier de gîză fantastică, sub ierburi.

---

* La sfîrșitul anului 1926 au fost furate din Pinacoteca Statului cinci pînze de Grigorescu. Din campania de presă pornită, cu acest prilej, de ziarul « Rampa », aflăm și despre alte furturi ori dispariții: treisprezece lucrări de Grigorescu din colecția liceului din Buzău, două din colecția primăriei capitalei, a tabloului *Fată rezemată de un mesteacăn*, tăiat din ramă și vîndut unui anticar la Viena etc. « De zece ani de zile se fură neîncetat Grigorești, sistematic și de peste tot și mereu fără nici o urmă » — scrie, la 18 dec. 1926, ziarul. O serie de Grigorești din Pinacoteca Statului au fost înlocuiți cu falsuri. Autorii acestor furturi erau bănuiți a fi « în legătură cu existența unei vechi industrii de falsificat Grigorești » (« Rampa », din 13 dec. 1926), « industrie » care, în urma complicității cu parchetul, nu a avut de suferit nici după campania de presă.

Firește, chipul lui Vermont mi s-a năzărit, atunci, în minte, straniu, ca și muzicalitatea numelui.

Și cum imaginația copilului se hrănește din basm, chipul lui Vermont crescu apoi, în oglinda mea lăuntrică, viguros și obsedant, ca un erou extraordinar din poveste:

Un trup uriaș și ager, un cap palid și trist cu plete negre și barbă bogată, cu străluciri întunecate, de oțel. Mîini de fecioară, nervoase, cu aburi de fildeș vechi și alintări de rozuri, în care vinișoarele albastre se strecoară, discret, ca plînsete subțiri sub lună.

Mult mai tîrziu — eram prin Școala de bele-arte la Iași —, priveam atent în vitrina unei mari prăvălii, de pe Lăpușneanu, la un tablouaș, încadrat neobișnuit de bogat, un tablouaș cît tartajul unui abecedar.

Îmi amintesc, vag, că reprezenta, iarăși, o siluetă feminină, într-un interior.

Știu precis că pînza aceea mă țintuise locului și mă mișca în ea, ca un acord de mandolină într-un parc romantic, îngemănarea culorilor, blajine, triste și totuși atașante.

Griuri catifelate, cobalturi tandre, trandafiriuri virginale, brunuri de vechi șiacuri monahale.

Toate, așternute cu un penel chibzuit, cu o vigoare cvasi-feminină și cu o virtuozitate cuviincioasă, ce imprimau întregului un echilibru sănătos, o expresie de tihnă și o chemare domoală, ca o dojană blîndă, spre cămin...

Lîngă mine s-a oprit atunci, la aceeași vitrină, un trecător respectabil: o persoană grasă, cu nasul puțin acvilin, cioc blond și pălărie « Borsalino ».

Aveam, pe vremurile acelea, o încăpățînată antipatie pentru indivizii grași care țineau să frecventeze pe artiști ori afectau înțelegerea artei.

În mintea mea, în care sfîrîia romantismul fatal al vîrstei, grăsunii erau categorisiți ca antipozi ai sensibilității (astăzi și silueta mea și concepția mea asupra siluetelor în raport cu arta s-au modificat radical).

Consecvent atitudinii mele, am aruncat o privire de înfricoșat dispreț către domnul gras și cu cioc, care-mi conturbase reveria — și am părăsit vitrina, înfiorat, ca de o atingere necurată.

Pe trotuarul din față, un coleg îmi face, desperat și neînțeles, semne alarmante.

Alerg către el.

El se lipește de urechea mea și-mi șoptește, aproape cu spaimă: — « Ver-mont ! ! »

Numele acesta, care trezi în mine ecourile adînci și pure ale copilăriei, atitudinea extatic tulburată a colegului, dar mai vîrtos rușinea de a fi confundat pe un artist cu un banal negustor de vinuri sau fost perceptor, la pensie, mă torturară, și mă durură, deodată, ca lovituri neașteptate și crîncene, de ciomege.

Am fugit, fără să mai privesc îndărăt, frămîntat de gînduri și simțăminte penibil întortocheate.

La București — în 1919 — am făcut cunoștință cu maestrul Vermont.

Nu i-am pomenit niciodată de întîmplarea, groaznică pentru mine, de la Iași, care, de atunci încoace, m-a vindecat de multe prejudecăți, față de oameni și lucruri.

Dar, lăsîndu-l să-mi povestească viața, necazurile meseriei și planurile de viitor — dintr-o necesitate de control, îndelung reținută —, ochii mei

urmăreau, ascuțit și strîns, figura acestui artist în pragul bătrîneții, care înfierbîntase fantezia mea de copil și-i dăduse primele deliruri.

Concepțiile noastre despre artă diferă (împrejurările m-au adus chiar să par, în scrisul meu cronicăresc, mai mușcător decît s-ar fi cuvenit) — am reîntîlnit însă în Vermont necontenit același om de mare bună-cuviință, de o rară delicatețe și de o netulburată bunătate. Și — mai presus de toate — un artist dotat cu un excepțional bun-simț.

Nicolae Vermont a izbutit să-și pregătească, prin calitățile lui înnăscute, un loc distins în istoria culturală și artistică a poporului nostru...

1926

ȘTEFAN LUCHIAN [74]

Fluturi albi dau tîrcoale cireșilor în floare. Soarele cade, timid și călduț, peste pereții umezi ai caselor din strada Primăverii. Din streașini picură, rar, ultimii stropi.

Merg la Luchian.

Îl găsesc nemișcat, palid, scofîlcit de boală.

În patul lui, curat și modest, părea un mort.

Numai ochii îi grăiau — și gura.

Ochii: adînci, înfipți, ca două țipete tragice, în chipul urît și găurit de variolă.

Și gura: enormă, brună, senină, ca un plasm.

L-am întrebat umil despre florile lui...

N-am să uit niciodată lumina ce s-a revărsat, o clipă, deasupra frunții bolnavului.

Apoi gura lui s-a strîns dureros, ochii s-au întunecat — și mi s-a părut că aud:

— « ... nu mai pot... »

O rîndunică ciripi în pervazul ferestrei larg deschise. Din stradă pornea larma argintie de copii. În « atelierul » pictorului era lumină domoală și liniște. [75]

1921

★

Peste puțin timp se împlinesc patru ani de cînd artistul cel mai revoluționar în arta sa din cîți a avut romînimea a trecut dincolo de limanurile zbuciumului pămîntesc, pășind în lumea liniștii veșnice.

Necunoscut, sau aproape necunoscut — (căci prietenia mercantilă a cîtorva « admiratori » ca și disprețul tîmp al atîtor « mecena » improvizați, nu pot constitui o popularitate) —, Ștefan Luchian s-a strecurat prin sfera noastră culturală ca o cometă uriașă și discretă, pe deasupra spargerii orbitoare, în tricoloratura lor, a mii de rachete, aruncate zgomotos în văzduh de artificierii noștri « naționali ».

N-a fost « remarcat ».

Cu atît mai bine...

A înțeles însă — cu acea profundă înțelepciune, caracteristică marilor creatori — că arta, departe de a fi un simplu meșteșug, fără nici un substrat sufletesc, este, dimpotrivă, o materializare a vibrațiunilor sufletești prin spiritualizarea materiei pe care artistul o mînuiește.

A trafica cu arta, ar fi însemnat să fi traficat cu sufletul său, şi această josnică operaţie îi repugnă lui Luchian, ca oricărui artist de rasă.

Iar în timp ce rîsul, formidabilul rîs de brute preţioase şi sătule, anunţa, în jurul meselor suculente, triumful mediocrităţilor parvenite, Ştefan Luchian se stingea sărac şi — printr-o stranie şi simptomatică coincidenţă — umilit, tocmai de un om al justiţiei romîneşti, sosit să « execute » — în numele unui « sus-pus », certat astăzi cu justiţia — pe artistul al cărui suflet fără de prihană n-a cunoscut decît contemplaţia dezinteresată.

Pe mormîntul aproape uitat al lui Luchian, de patru ori s-au scuturat pînă acum florile răsădite de prieteni la căpătîiul lui. Şi straturile petalelor veştejite aştern, din ce în ce mai pios, un giulgiu protector peste faţa scofîlcită a omului mort.

Însă artistul trăieşte încă. El va trăi necontenit şi intens în sufletul tuturor celor ce se vor împărtăşi din opera lui.

Dar unde e această operă? Şi cine o cunoaşte?

Cîţiva înţelegători intimi ai artistului au izbutit să smulgă neglijenţei puţinele pînze ce stăteau risipite, să le strîngă la un loc şi să le păstreze, ferecate, cu grijă...

Astfel, Luchian este astăzi tot aşa de puţin cunoscut ca şi în timpul tristei sale vieţi.

E o greşeală şi o impietate.

O greşeală din punctul de vedere al educaţiei sufleteşti a maselor; o impietate faţă de memoria artistului, ale cărui diamante de simţire trebuiesc comunicate întregii lumi...

Comemorarea a patru ani de la moartea lui Luchian va şterge — sperăm — şi această greşeală, şi această impietate. [76]

1920

ÎNSEMNĂRI DUPĂ UN JURNAL INTIM [77]

Au trecut atîţia ani, de cînd înaintaşul picturii moderne romîneşti a închis, pentru totdeauna, ochii. Cu oblonirea lor definitivă s-a secat, pentru amar de lungă vreme, unul din cele mai limpezi şi mai adînci izvoare de lumină şi culoare, din cîte au fost hărăzite neamului nostru să cunoască.*

Ştiu că săvîrşesc o faptă urîtă încredinţînd tiparului public însemnările ce urmează, şi care par să fi fost scrise de mîna fină a unui amant al Frumosului — poate cel dintîi şi cel mai cucernic admirator al artistului.

Însemnările acestea, după cum se va vedea, prea sînt împregnate de o intimă înţelegere, ca să fi meritat soarta de a fi etalate pe întinderea unor foi obşteşti.

Dacă, totuşi, m-am hotărît să le public, după necurmate şi grele ezitări, am făcut-o numai pentru că sufletul şi chipul lui Luchian sînt oglindite aici într-un fel cu desăvîrşire neaşteptat şi tragic.

---

* Într-un articol scris la moartea lui Luchian, în ziarul « Iaşi » (1 iulie 1916), Tonitza precizează că din februarie 1913 nu l-a mai văzut pe acesta « adică, la drept vorbind, atunci l-am văzut pentru prima şi ultima oară ». Tonitza îl însoţise cu acest prilej pe medicul curant al pictorului, Dr. M. Zamba. Luchian, instalat într-un fotoliu, le-a povestit despre pictură. Această vizită a fost descrisă pe larg de Tonitza într-o scrisoare — astăzi dispărută — adresată soţiei sale: (cf. comunicării Ecaterinei Tonitza, octombrie 1961). Articolul pe care-l reproducem din « Flacăra » (27 octombrie 1922), retipărit în « Cronici fantaziste... » (1927) a fost redactat pe baza acestei scrisori.

Ele vor servi, cîndva, peste multă scurgere de timp, aceluia care, chinuit de dibuirile, în haos, ale picturii romîneşti, va căuta să fixeze, în istorie, geniile creatoare ale poporului nostru, deosebindu-le, cu o uriaşă barieră, de gloata abilă, zgomotoasă şi şarlatană a artizanilor ahtiaţi după gloria publică şi favoarea oficială, remuneratorie.

Întîmplarea mi-a scos aceste însemnări în cale...

7 septembrie

Aseară, nu ştiu ce acreală sufletească, m-a împins să întristez pe Ştefan cu proţăpirea clişeului stupid şi popular: « *Arta este imitaţia naturii* »... Trebuie să mă duc mîine seară la el, şi să-i cer iertăciunea mea de pocăit... Sărman prieten, tu ai nesfîrşit mai multă bună-cuviinţă în cugetare decît mine — (cel adăpat din mlaştinile verzi ale învăţăturii oficiale !) —, fiindcă duhul tău stă larg deschis asupra universului, ca o uriaşă cupolă de cristal, în care se răsfrîng — căpătînd claritäţi nebănuite — toate adîncile probleme ale vieţii şi ale Frumosului...

8 septembrie, ora 2 noaptea

...Sfîşietoare împărechieri: suflete mari să se frămînte în închisoarea unor hoituri !

L-am găsit, ca de obicei în pat. Odaia lui albă şi mare, împărtăşea o linişte şi un parfum deprimant, de sanatoriu. Capul îi sta proptit, între perne. Trupul, acoperit cu o cuvertură, se bănuia schelet. Întreg cuprinsul odăii era stăpînit de capul lui. Ah ! capul acela ! Un cap enorm, cu unghiuri aspre de craniu, peste care pielea palid-arămie, devastată de variolă, se subtiliza, violet, în preajma orbitelor sinistre, pe fundul cărora licăreau, hipnotic, doi ochi impresionanţi, ca două ţipete în noapte... Numai gura lui — o gură largă, fantastică, a cărei buză superioară mare, se apleca, voluptuos de bună, peste cea inferioară, fină ca profilul unei petale de roză — zîmbea blajin, sau părea că zîmbeşte, necontenit.

Medicul îngrijitor intră, întovărăşind un tînăr sfios. Tînărul zise, penibil:

— Am venit să te deranjez şi eu, domnule Luchian...

Atunci gura lui Luchian se dilată, subit, într-un rîs gigantic. După dînsa ochii, nările, toată faţa rîse, de un rîs dureros de sincer şi de senin:

— Dragă băiete... n-ai nici o teamă: eu îs « deranjat » de vreo zece ani de zile...

În adevăr... au trecut o sută douăzeci de luni, de cînd Ştefan stă ţintuit patului, cu faţa către cer şi mîinile pe piept, în aşteptarea supremei dezlegări. Şi totuşi, în astă seară, el rosti gluma aceasta, cu formidabila lui voce de bas, silabă după silabă, calm şi limpede, ca o binecuvîntare sacerdotală.

Cît au zăbovit cei doi oaspeţi, am rămas, rezemat de prichiciul ferestrei, în preajma şevaletului părăsit, cercetînd, pentru a mia oară, interiorul prietenului drag. Lîngă patul bolnavului, acelaşi fotoliu mobil, vast şi sfîrtecat, în stofele lui fanate, de greutatea încremenită a trupului paralitic. Încolo, trei scaune de lemn, un dulap de brad cu ustensilele de pictură, un bust al lui Ştefan, modelat de Paciurea, cîteva ulcele rustice, şi cîteva mici bibelouri orientale... Nu ştiu pentru ce, paleta lui Ştefan lipsea astăzi din cuiul ei. O... paleta lui Ştefan ! Dacă aş putea s-o am necurmat dinaintea ochilor mei ! Din suprafaţa ei, mozaicată capricios de nebunia penelului, se desprinde

o melodie dramatică şi clară, ca un « aleluia » în care sunetele fine ale violinelor ar predomina, sfîşietoare.

Medicul, după ce i-a făcut obişnuita injecţie, plecă, în vîrful picioarelor, — şi tînărul îl urmă, încurcat şi trist.

Luchian zîmbi — (de cîte ori zîmbeşte aşa, maschează o schimonositurâ de durere) — şi-mi zise:

— Vezi tu, de durerile mari sufletul se subtilizează, se purifică...

Ştefan închise ochii, o clipă. Îi redeschise, şi ei păreau acum două găuri de mormînt...

— Tu ai o mare virtute — continuă el — consumi tihnit din ceea ce înregistrezi. De aceea obrazul tău e roz şi sufletul tău ca un strugure...

.....

La miezul nopţii m-am despărţit de el, fără să fi avut prilejul să-i cer iertare pentru nerozia mea de ieri. Faţă de omul acesta nu pot fi nici umil, nici arogant. Căci umilinţa ca şi aroganţa sînt atitudini ce cuprind o mare doză de falsitate...

12 noiembrie

.....

Pentru « marele public » — obişnuit să măsoare valoarea picturii cu metru pătrat şi să stabilească estetica unei pînze după « naţionalismul » pe care acesta îl etalează —, Ştefan apare astăzi alături de Grigorescu, un pitic. Cu toate acestea, Ştefan este cea mai puternică şi — curios, pentru unii — cea mai naţională personalitate artistică a noastră. Naţionalismul lui Ştefan stă în interpretare; al lui Grigorescu în « motiv ».

Într-un Salon internaţional, Ştefan va izbucni, neaşteptat şi viu, cu viziunea lui particulară — viziunea coloristică, în primul rînd — indiferent dacă pînza expusă ar închipui un « ciobănaş » din Prahova sau o pajişte din Bretagne. Arta lui Ştefan este oglindirea nealterată a unui suflet adînc original.

Succesele publice, pe care bătrînul de la Cîmpina le-a repurtat cu motivele lui ţărăniste, l-au momit să se menţină, tot restul vieţii lui, în atmosfera aceasta trandafirie şi uşurică.

Incontestabil că triumful « maestrului » a atras spre soiul acesta de ţărănism — proclamat şi consacrat, unanim, « artă naţională » — majoritatea tinerilor pictori şi sculptori care vor continua să manieze, pînă la ultimele trepte ale meschinului, « genul » acesta, oricum susţinut de Grigorescu, cu o vertiginoasă şi angelică abilitate...

Arta discipolilor — obosită şi obositoare — va face fiasco.

Vom avea — fatal — o reacţiune. De la « ţărănismul » căzut în dulcegărie rustică, se va trece, aproape subit, la un fel de « orăşenism » grav, şi simbolic, la viaţa tumultuoasă a tîrgurilor, unde omul nu va însemna numai un accesoriu decorativ şi amuzant.

Reacţiunea aceasta a şi început. Ea stă, deocamdată fără răsunet public, în Ştefan. Peste puţin timp — peste foarte puţin timp — arta lui va izbuti să dărîme şi să spulbere în vînt manierismul grigorescian, deschizînd, cu o extraordinară vigoare, noi şi adînci perspective artei romîneşti.

Dar arta lui Ştefan nu va îngădui imitarea. În jurul paletei lui nu vor mai putea bîzîi, grase, roiul muştelor parazitare... [78]

2 decembrie

Un prieten bogat — doctor în drept, viitor ministru — care are o splendidă seră la moşia lui, îmi trimite astăzi, printr-un curier special, o lădiţă, ingenios ambalată, cu cinci bujori roşii, proaspeţi de parcă ar fi culeşi acuma...

« Ţi-i trimit — îmi scrie el — pentru amicul tău pictorul — (am uitat cum îl cheamă) — despre care mi-ai vorbit, cu entuziasm, astă-vară, la varieteu. Spune-i să-mi facă şi mie un tablou, dacă vrea să mai capete şi altă dată flori. În cazul cînd mi-l isprăveşte pînă mîine seară, încredinţează-l omului meu, să mi-l aducă. Botez copilul preotesei şi vreau pe lîngă altele, să-i fac cadou un tablou, căci are o fată la pension la Brăila, care pictează ca un serafim. Dar să-i pună şi o cadră, căci pe aici nu găsesc. De are nevoie de bani, mai dă-i pe deasupra, şi patruzeci de lei, din partea mea. Dar numai dacă îmi vei trimite tabloul. Ţi-i voi restitui, cînd ne vom vedea, în Bucureşti... »

4 decembrie

I-am răspuns generosului prieten:

« Am predat în aceeaşi zi bujorii lui Luchian — (aşa îl cheamă pe pictor) — şi i-au făcut mare bucurie. Nu mai pictase de trei luni. Boala nu-i îngăduie astfel de eforturi. Cînd m-a văzut, cu buchetul însîngerat în braţe, i-au dat lacrimile. (Ce banală poveste — nu-i aşa?) Apoi, cuprins de o beţie subită, m-a rugat pe mine şi pe coana Polina — (o rudă cumsecade a lui) — să-l dăm jos din pat şi să-l instalăm în fotoliul lui rulant, în faţa şevaletului, pe care a cerut să fixăm — cu toate protestările noastre — una din pînzele lui vechi, cea mai expresivă, poate, din cîte a creat el... Pînza aceasta valorează zeci de mii de lei. El o distruge, ca să eboşeze, peste ea, bujorii trimişi de tine. E veşnic nemulţumit de ceea ce a făcut cu o zi înainte. Toate lucrările lui îl dor. Dacă n-ar fi fost nevoit să trăiască din meseria pensulei, pictorul acesta ar fi lucrat toată viaţa la o singură bucată — fără s-o termine cîndva...

Ah, dragul meu, cum ţi-aş putea descrie sfînta tortură a artistului acestuia — cînd pictează !...

I-am legat pensula de antebraţul mîinii drepte (căci boala i-a luat vigoarea degetelor) şi mîna lui începu să se zbată nervos şi stîngaci pe suprafaţa pînzei şi faţa lui se crispa, ca de durerile unei faceri, înfricoşător.

Ruina aceasta de om, care făcea penibile sforţări, poate cele din urmă, să traducă, prin mijlocirea unui braţ invalid, rezonanţele nebănuit de adînci, ale unui suflet, încă viu, mă impresionă pînă la laşitate. Am fugit din faţa acelei schingiuiri voite şi — într-o cameră alături, în umbra perdelelor groase — am plîns, plînsul sec al neputinţei mele, detestabile.

Auzii, nu ştiu cît de tîrziu, glasul coanei Polina. Luchian, extenuat, căzuse pe speteaza fotoliului. L-am ridicat, ca pe un mort şi l-am aşezat iarăşi în patul lui, cu faţa în sus, şi mîinile în lungul trupului.

Florile tale, dragă prietene, n-au putut fi terminate. Cred că preoteasa, căreia îi botezi, nu va fi prea dezolată, din pricina aceasta... »

1922

THEODOR PALLADY [79]

Maestrul Th. Pallady e iarăşi printre noi — mai fecund şi mai vibrant de tinereţe artistică, aşa cum n-a fost încă niciodată.

Tînăr — da !

Pallady împlineşte în primăvara acestui an şase zeci de ani...

Tînăr în pînzele lui (de o tinereţe temerară şi de o sensibilitate afinată pînă la paroxism), Pallady-omul a fost necontenit confundat cu Pallady-artistul.

L-au socotit mulţi un tinerel debutant care jonglează din snobism şi din impertinenţă cu « modernismul »...

Pallady este modernist, dar un modernist firesc, arta lui fiind expresia formală a unei sensibilităţi care a evoluat şi s-a ascuţit, nesilit, în decursul a treizeci de ani de zilnice şi uriaşe eforturi, care l-au condus la victoria de azi asupra rutinei, a banalului şi a prostului gust.

.....

O pînză de Pallady nu este o pînză vulgară, dinaintea căreia să-ţi poţi îngădui atitudini şi gesturi de profesor rigid...

O pînză de Pallady — oricare din ele — este un suflet.

Ca să te pătrunzi de el, pînă la identificare, trebuie să te apropii cucernic şi să aştepţi.

Ascultă, concentrat, simfonia sufletului acestuia — în tăcere mare şi în singurătate — şi nu vei întîrzia să te simţi furat de o înaltă şi pură armonie în care vei prinde rostul pînzelor şi disonanţelor cromatice, vei sesiza candoarea unei forme care ţi se va părea defectă şi vei dibui tîlcul ritmurilor lineare, care, cu o clipă mai înainte, îţi violentase retina...

Nu-i cere însă lui Pallady să-ţi cînte, la ocarină, valsul d-tale de operetă ! Nu va izbuti !

Nu-i cere lui Pallady să se coboare, ci fă efortul de a te înălţa pînă la el, şi te contopeşti cu duhul lui armonic...

Dacă nu ai însuşirea de a te depersonifica spre a putea lăsa să intre în tine o altă lume sufletească, superioară — ah !... amatorule, mai nemerit este atunci să rămîi în jilţul tău acasă şi — diabetic somnoros — să-ţi întinzi pe genunchi cărţile slinoase, să-ţi desfăşuri pentru a mia oară pasienţa pe care o faci de patruzeci de ani, şi să adormi cu nasul pe pîntece, în intimitatea preţiosului tău buric.

.....

— Eu nu sînt pictor — îmi spunea Pallady, dăunăzi... Nu sînt şi nu vreau să mă prezint ca atare. Nu sînt un meseriaş iscusit al penelului. Nu sînt un meşter. Pictura, pentru mine, nu este o îndeminare şi mai puţin încă o voluptate. E o necesitate de clipă cu clipă. O necesitate dureroasă de a mă confesa, sincer şi neiertător. Pictura mea e « jurnalul » existenţei mele cotidiene. Un jurnal intim, în care se desfăşoară, fără menajamente pentru mine sau pentru alţii, fără panaş şi fără morgă — direct şi rapid — pulsul vieţii mele, cu variaţiile lui fatale... De aceea cuvîntul « maestre », cu care sînt întîmpinat cîteodată, mă jigneşte ca o poreclă de batjocură sau o diminuare. În ziua în care m-aş recunoaşte maestru, mi-aş recunoaşte terminat rostul existenţei mele. Eu nu ştiu niciodată ce va ieşi din lupta mea între mine şi materialul prin care urmează să mă exprim... « Maestrul » mi se pare un ce neclătinat în timp, spaţiu şi duh. O încremenire. Şi de încremeniri am groază. Au în ele ceva din solemnitatea grea, rece şi deprimantă a morţii.

.....

Îl înţeleg.

Pallady nu are nimic de-a face cu [cei] care văd şi în pictură un mijloc de parvenire la situaţii, onorarii şi fast...

1931

Dacă împrejurările l-ar fi silit pe Petraşcu să-şi cheltuiască sensibilitatea şi energia nu în pictură, ci pe alt tărîm de activitate omenească, fără îndoială am fi avut în mijlocul nostru, şi spre marea noastră faimă, un neîntrecut orfevru, ori un năzdrăvan cizelator de pietre nestemate.

Petraşcu are — cum foarte puţini au avut la alte neamuri, şi nimeni încă la noi — cultul materiilor preţioase.

E, din punctul acesta de vedere, un fenomen.

De aceea surprinderea mea e totdeauna fără margini, atunci cînd, aflîndu-mă în expoziţia lui, văd pe amatorii gravissimi, pe criticii de circumstanţă, pe pictorii cu perpetuă lîncezeală cefalică, considerînd pînzele lui Petraşcu prin pîlnia mîinii, cu ochii mici, cu un singur ochi, şi toate acestea de la o mare depărtare, pentru a trimite tabloul în hăurile perspectivei, unde efectele şi tonurile picturale se încîlcesc într-o învălmăşală nedefinită, pe care dînşii o socotesc . . . « poetică ».

Gestul acesta trădează anchiloza spiritului şi farafastîcul unui entuziasm de contagiune.

E gestul rămas, indiferent de împrejurare, acelaşi, pe care snobii Parisului, maimuţărind pe pictori, îl desfăşurau în faţa primelor pînze impresioniste, care, acum o jumătate de secol, stîrneau acolo dispute vijelioase şi hlizeli nervoase.

Dacă juxtapunerile violent colorate ale unui Monet, Renoir, sau Pissaro, puteau, oarecum, justifica o îndepărtare a tabloului şi o privire a lui prin sita genelor oblonite — (trucare de spectator care vrea să-şi dea cu orice preţ iluzia unei contopiri armonice) —, nu e cazul să procedăm la fel, cînd avem dinaintea noastră un Petraşcu.

Dimpotrivă.

Opera pictorului acestuia (în ciuda legilor distribuirii păstoase, ce îndeobşte o prezintă) cuvine-se a fi cercetată de aproape, cu toată amănunţimea atentă a văzului nostru, cu neştirbita înfrigurare a retinei noastre larg dilatată, aşa cum cercetăm claviatura de alburi a unei petale de crizantemă, sau albastra irizare mozaicată din ochiul drag al iubitei.

Vom descoperi astfel frumuseţi neaşteptate, bineînţeles dacă simţul nostru vizual va fi îndestul de treaz şi dacă pasiunea noastră pentru culoare ne va ajuta în această delicată explorare.

La Petraşcu, în fiecare lovitură de cuţit, în fiecare urmă de penel e o nesfîrşit de variată lume cromatică, trăind aparte şi totuşi legîndu-se cu o surprinzător de logică încuscrire, pentru nunta feerică a întregului.

Petraşcu are acest dar înalt de a şti să păstreze şi să răsfrîngă, în orice pată aşternută pe pînză, toată prospeţimea, tot tumultul, toată furnicarea luminoasă, toată suculenta întreţesătură de sevă pe care o înfăţişează natura însăşi, în toate exemplarele ei vii.

Şi viu este pentru Petraşcu tot ceea ce, ieşind din hăul întunecimilor grele, întîlneşte sărutarea voluptuoasă a soarelui.

O strachină umilă, zămislită din lutul rece, plebeu şi mort, capătă, în retina lui Petraşcu, noblеţea unei perle.

Astfel în plastica romînească, Petraşcu n-are încă seamăn.

Are însă în literatură.

Tudor Arghezi (acest diabolic vrăjitor al versului romînesc) îi este lui Petraşcu un strălucit corespondent.

Fireşte, cu altă ţesătură sufletească, cu alte procedee, hotărît vrăjmaşe celor pictoriceşti, dar, la bază, cu aceeaşi pasiune pentru materia preţioasă şi rară...

Petraşcu nu vrea să vadă — nu poate să vadă — în arta lui decît nesilita exteriorizare, prin mijloace ideal picturale, a unor jocuri sufleteşti profunde, provocate de frăgezimea unor supraabundente senzaţii vizuale, dar nu a senzaţiilor înseşi, ceea ce ar fi cazul impresioniştilor, cu care Petraşcu nu are nici o relaţie de ordin sufletesc sau tehnic...

Cu toate acestea arta lui Petraşcu porneşte direct de la observarea şi analiza cu deamănuntul a naturii împrejmuitoare.

Psihologii cu drămăluiri, lupe şi fişe; esteticienii cu săltăraşe multiple şi balanţe de preciziune; monografiştii cu peniţă de aur, muiată în siropuri de trandafiri — ne vor lămuri, cîndva, taina artei acestuia, laolaltă delicat şi îndrăzneţ vizionar, şi ne vor făuri, o teorie anume, din care lectorul va ieşi buimăcit şi cu dantură străpezită.

Pînă la aceste fatale masacrări — (de care, vai!... nici un artist mare nu scapă) —, noi rămînem admiratori ai unei arte care va însemna una din cele mai strălucite etape din istoria înălţărilor sufleteşti ale poporului nostru.

1926

OCTAV BĂNCILĂ [81]

Vorbind despre anumite calităţi ale operei lui Grigorescu, cenzura mi-a suprimat un pasaj în care caracterizam ţăranii marelui nostru pictor.

Incidentul în sine m-a bucurat: « Iată — mi-am zis — nişte domni aşa de gravi cum sînt cenzorii, urmărind cu atenţie un articol în care e vorba de artă! »

Nu ştiu însă în ce încurcătură se va găsi cenzura, atunci cînd aş încerca să vorbesc mai amănunţit despre ţăranii lui Octav Băncilă. Probabil mi s-ar suprima întreg articolul. Dar opera pictorului va putea fi suprimată, şi mai ales realitatea din care această operă e inspirată?...

Despre Octav Băncilă s-a scris foarte mult. Unii l-au masacrat completamente; alţii l-au zeificat. Şi unii şi alţii — menţinîndu-se la aprecieri pur literare ori politico-sociale — au căzut în extreme.

Baudelaire — care a fost şi unul dintre cei mai rafinaţi cronicari artistici, dacă nu chiar cel mai rafinat din cîţi a avut Franţa —, deosebea produsele artistice în două mari categorii: bune şi proaste...

În faţa lucrărilor lui Băncilă e necesar să ne punem de la început întrebarea: sînt bine sau sînt prost zugrăvite? Pe urmă ne vom putea ocupa şi de ceea ce ele vor să exprime.

Băncilă are, incontestabil, calităţi de mare pictor. Înţeleg prin aceasta că dînsul vede natura în pete de culoare şi în vibraţii de lumină, sub liniile ei cele mai largi, mai sintetice, mai expresive.

Înzestrat cu calităţi fizice şi sufleteşti care îi facilitează operaţia exprimării plastice a tuturor impresiilor primite dinafară, Băncilă este împins astfel către o activitate înfrigurată şi continuă. Talentele mari se trădează prin aceea că sînt veşnic asaltate de impresii şi că nu pot rezista necesităţii —

cvasi-organice — de a le împărtăşi şi altora prin ajutorul culorii, cuvîntului etc.

Neastîmpărul acesta, cerinţa aceasta imperioasă de a comunica multe şi cît mai repede, deci de a lucra mult şi cît mai iute, imprimă operei lui Băncilă o impetuozitate tehnică aşa de primejdioasă la unii, dar aşa de naturală, aşa de acordată la temperamentul pictorului acestuia, atît de romantic în realismul lui.

Romantic prin factura viguroasă a lucrărilor sale, prin culoarea lui de o bogăţie rară, prin fuga necontenită după mişcare; realist prin subiectele pe care adeseori le zugrăveşte.

Căci Băncilă — revoltat ca cetăţean de nedreptatea şi mizeria care dăinuieşte în societatea noastră — a voit şi a impus să ilustreze această revoltă a lui, prin linii, culori şi lumină *.

Revolta sufletească, de altminteri ca şi entuziasmul ori ura, nu sînt sentimente care să se preteze la exteriorizări picturale. Băncilă o ştie aceasta prea bine şi de aceea de cele mai multe ori se lasă condus numai de romantismul lui şi de marea lui putere vizuală, dîndu-ne opere eterne prin intensitatea simţirii şi prin uimitoarea lor vervă coloristică.

După moartea lui Grigorescu şi a lui Luchian, Băncilă rămîne, pentru toţi cei ce ştiu să se dezbrace de prejudecăţi în faţa operei de artă şi a artistului, unul dintre cei mai mari maeştri romîni, a cărui glorie, solid cimentată, nu va putea fi clătinată nici de ignoranţa unora, nici de ipocrizia altora.

1919

DIMITRIE PACIUREA [82]

Pentru publicul nostru mare — amator pasionat de « charleston », de literatură suprarealistă, de [artă primitivă] şi, într-o egală măsură, de mulajele, ireproşabile, ale d-lui Măţăuoanu — numele lui Dimitrie Paciurea este aproape necunoscut.

Deşi în plină vigoare, artistul acesta, cu aşa de înalte calităţi, are oroare de înghesuială, de isteţimile prosteşti şi de nesimţire.

Adăstărilor prin anticamerele ministeriale, ca şi prin cafenelele unde se căpşeşte veninul antreprenorilor de artă, el preferă solitudinea concentrată a atelierului.

Într-o ţară cu aparentă democraţie, un temperament ca acela al lui Paciurea trebuie, fatal, să sufere.

Izolat de un mediu în cuprinsul căruia nici concepţia, nici sensibilitatea lui nu puteau să-şi afle rostul întreg şi logic, Paciurea şi-a făcut încetul cu încetul o lume interioară, un paradis ideal, în care gîndurile şi sentimentele lui se preumblă slobode, în liniştea mare şi în lumină de amurguri ireale, profilîndu-se — albe himere impalpabile — pe fonduri de miraje, sumbre.

Din adîncurile acestor misterioase grădini ale sufletului său, Paciurea a chemat ţărmurile terestre, în lumina crudă a realităţii noastre, soli albi, cu înfăţişare enigmatică, soli albi, cu surîsuri de floare bolnavă...

---

* Opera lui Băncilă a fost expresia unei puternice revolte împotriva societăţii burghezo-moşiereşti. Iată cum a redat muncitorul G. Niculescu-Mizil impresia produsă asupra lui de expoziţia lui Băncilă din 1914: « Cînd ieşi din sala Ateneului... — scrie el — parcă ai fi asistat la o întrunire socialistă, atîta revoltă, atîta ură ţi se revarsă în suflet din pînzele ce împodobesc pereţii » (« Facla » din 28 martie 1914).

În plastica romînească, strunită pînă mai deunăzi numai în disciplina unui naturalism academic, acele bizare apariţii, modelate în planuri cvasi-diafane, făcură, fireşte, un efect straniu, aproape înfricoşător.

« Specialiştii » le priviră cu zîmbete cretine...

Numai cîţiva au fost în stare să sesizeze şi să pătrundă sensul adînc simbolic al acestor imagini, să se confunde cu materia lor, pînă la depersonalizare, şi să trăiască, astfel, clipe de vrajă necunoscută, în intimitatea sufletească a artistului.

Dar arta lui Paciurea nu s-a rezumat, întotdeauna, numai la exprimarea acestor profund delicate tîlcuri ale spiritului, care înseamnă doar una din altitudinile evoluţiei sale sufleteşti.

Pînă la această etapă, Paciurea a atacat, cu o îndrăzneală, un bun simţ şi o fineţe încă neîntîlnită pînă la el, toate marile probleme ale sculpturii portretistice şi monumentale.

Le-a atacat cu toată ştiinţa unei superioare meserii şi cu tot entuziasmul artistului de rasă, care caută în artă nu satisfacţii pecuniare, nici gloria urlătoare, ori aceea remuneratorie a oficialităţii, ci suprem dureroasa voluptate a izbînzii asupra materiei inerte, care, sub fulgerul dălţii inspirate, renaşte elocventă şi — neclintită în rostogolirea veacurilor — transmite viitorimii balsamul unui suflet, arhitectura impecabilă a unei minţi, strigarea în eternitate a unui popor întreg.

Şi totuşi, pentru publicul nostru mare, ca şi pentru ocîrmuirile de pînă acum — aşa de fascinate de prestanţa şi de « arta » mediocrităţii oficial ocrotite — numele lui Paciurea e aproape necunoscut, iar dalta lui rugineşte, nechemată de nimeni, într-un colţ prăfuit din atelier, sub surîsul enigmatic al unei mici himere...

Trăim, într-adevăr, timpuri sinistre.

1927

AUREL POPP [83]

Aurel Popp este un olar?

Aşa l-am cunoscut: lîngă roata pe care învîrtea un bulgăr cleios, de lut, ce lua forme bizare sub degetele nervoase ale meşterului.

În semiobscuritatea modestei fabrici de ceramică din Satu-Mare, în huruiala aceea surdă a muncii umile şi spornice, în atmosfera [aceea] a lucrului în care muncitorii se confundau cu materialul, de păreau ei înşişi de piatră, de ciment, de clisă, — Aurel Popp mi s-a înfăţişat ca un apostol în mijlocul mulţimii trudnice şi nădăjduitoare...

Auzisem de *pictorul* Aurel Popp ca de un « personaj » — şi aveam acuma în faţa mea un *lucrător*...

Trăim într-un secol de fariseim feroce, şi pentru asta toate atitudinile ce ies din « banal » mă intimidează sau mă dezgustă, fiindcă bănuiesc sub ele minciuna care ştie să speculeze calda sentimentalitate a celor mulţi.

Dar Aurel Popp — cu figura de bronz sub pălăria mare de postav negru, pătată de uscate urme argiloase — m-a impresionat ca o vedenie, care ne revine de pe ţărmurile unui imperiu al păcii, al muncii, al iubirii şi al respectului religios pentru artă.

În atelierul lui, unde lumina largă şi molcomă muia pînzele într-o baie de argint curat, Aurel Popp îmi destăinui — cu liniştea adîncă a omului

care a suferit între oameni şi pentru oameni — de cîte năzuinţi îi este măcinat sufletul şi de zvîcnirea cîtor planuri nebune stau să-i plesnească tîmplele.

[El îmi spuse]:

« Nu sînt pictor. Nu sînt de loc artist. Am crezut că sînt. Vremea m-a dezminţit şi m-am întors — nu umilit, dar renăscut — acolo unde trebuie să se reîntoarcă toată lumea: la munca umilă şi cinstită.

Arta e un lux, de o inutilitate dăunătoare, atîta timp cît nu ajută, direct şi imediat, la sporirea şi cristalizarea conştiinţei în masele omeneşti, toate. O astfel de artă, adică o artă care să aibă avîntul unei predici şi netezimea tăioasă a unei spade, nu putem face astăzi. Ne-ar închide. Şi predica şi spada sînt deopotrivă de primejdioase pentru „siguranţa statului", cînd nu sînt puse în serviciul bandelor organizate care exploatează norodul.

Avem aşa de mulţi „artişti" în ţara asta şi pretutindeni. Aşa de mulţi şi atîtea slugi! Făuritori de sosuri agreabile şi picante pentru stomacurile putrede ale nababilor trîndavi.

Avem o artă coruptă şi corupătoare, o artă a parazitismului suprasatisfăcut. Ne-ar trebui una, profundă şi tumultoasă, vajnică, o artă în care să se oglindească formidabila frămîntare intimă din sufletul noroadelor toate, în care să clocotească strigătul după dreptatea cea mare, de mult aşteptată, şi vuietul năprasnic al forţei curate ce stă întemniţată în adîncuri.

Eu am încercat-o.

Societatea actuală nu primeşte însă o asemenea artă, care-i tulbură tihna intestinului gros şi-i strecoară în suflet o spaimă stupidă. Arta mea nu era făcută pentru bucuriile grase ale buricului şi nici nu se punea în slujba întunericului savant distribuit — ca un narcotic necesar stăpînirii — în obştea credulă şi bună...

Şi iată-mă reîntors la munca cea simplă, cea curată, cea fără nebunie: la munca muncitorului de străchini, pentru trebuinţele imediate ale vieţii.

În felul acesta, îmi ajut efectiv semenul, căci toată satisfacţia omului în aceasta se rezumă: să fie de folos oamenilor. »

*

Priveam cu ochii umezi în ochii aceia negri, adînci şi buni, şi mă simţeam doborît în faţa unei drame... Soarele îmi sfîşia obrajii însîngeraţi, dincolo de fereastra mare, în salcîmii negri şi schilozi din grădină.

În umbra atelierului se ivi deodată o arătare. Cu faţa de ceară şi braţele crispate, un soldat tînăr sta înţepenit şi rece în cleştii sîrmelor ghimpate, pe marginea tranşeei părăsite... În jurul capului aceluia palid, soarele muribund punea o aureolă crîncenă, ca discul unui gît ghilotinat *.

1922

IOSIF ISER [84]

Pînă în 1914 n-am cunoscut pe Iser, decît după portrete-caricaturi şi şarjele sociale pe care le publica în diverse gazete şi reviste bucureştene. Îmi dădeam seama atunci de viziunea particulară pe care desenatorul o imprima schiţelor lui şi de spiritul incisiv cu care le anima. Iser venea pe acea

* În acest pasaj, Tonitza descrie un tablou *(Răstignitul)* al lui Aurel Popp, inspirat de suferinţele soldaţilor simpli, în timpul primului război mondial.

vreme cu un aport pur social, în afară de unul pur artistic. De aceea arta lui prezenta, pentru mine, importanța unui puternic factor de educație artistică și de civilizație în genere. Educație artistică făcea, prin noutatea inspirației și prin sinceritatea expunerii, operă civilizatoare prin relevarea cangrenelor sociale, de care țara noastră suferea — și suferă încă.

Dar la 1914, Iser veni cu o întreagă expoziție la Iași, unde mă aflam reîntors proaspăt din străinătate. Era, în special, obsedat de strania personalitate a lui Cézanne, mărturisea o pronunțată simpatie pentru Matisse și nu disprețuia nici primitivismul oriental al lui Gauguin, precum nici anumite principii ale școlii cubiste. Dar, în artele plastice, tehnica este în funcție de subiectul tratat; subiectele lui Iser erau, pe acea vreme, în majoritatea lor, culese din mediul Occidentului, ca și al maeștrilor de la care supsese învățătura artistică.

În afară de portretele-caricaturi ale oamenilor noștri politici, Iser nu avea decît foarte puține piese de inspirație locală, cu excepția aspectelor din Dobrogea...

Cu prilejul acelei expoziții, am scris într-o gazetă ieșeană o cronică. Cum lucrările cele mai puternice, mai expresive și mai caracteristice din toată opera expusă mi s-au părut a fi portretele sale caricaturi, am încheiat articolul cu concluzia că Iser este singurul și cel mai viguros portretist caricaturist al poporului romîn.

Talentul său, așa de variat, mă impresionase adînc; de aceea am ținut să-i atrag atenția, în cronica mea, asupra [împrejurărilor] în care s-a născut și în care trăiește, pentru că, eram sigur, va putea [crea] lucrări de neobișnuită valoare artistică, dacă, bineînțeles, va ști să abandoneze la timp unele extravaganțe tehnice împrumutate din Apus și care nu cadrau cu seriozitatea temperamentului său.

Nu știu dacă Iser va fi luat cunoștință de cele scrise de mine. Am avut însă, mai tîrziu, satisfacția să cunosc că și-a îndreptat ochii spre mediul romînesc, pe care a izbutit să-l observe și să-l traducă în plastică într-un chip cu totul personal ca meșteșug și cu desăvîrșire interesant ca atitudine sufletească.

În adevăr, Iser este cel dintîi pictor al Romîniei care a știut să dea țăranului romîn o interpretare hotărît sinceră și plină de profund adevăr.

Pînă la acest artist, noi n-am putut privi, prin cadrul unei pînze, adînc și lămurit în sufletul țăranului romîn, așa cum am izbutit să privim prin cadrele lui Iser.

Sînt în expoziția lui de acum impresionante crîmpeie de psihologie țărănească, tratate fără pedanterie, fără obișnuita prejudecată naționalistă, ci simplu, aproape naiv, ca descripțiunea gravă, sumară, neprefăcută și plastică a cine știe cărui păstor bătrîn din vîrful Ceahlăului.

De altminteri, darul de a citi limpede și adînc în sufletul modelelor pe care le studiază trădează din nou marele său talent de portretist, pe care i l-am remarcat în prima lui expoziție ieșeană.

De data aceasta, portretele sale se amplifică. De la masca propriu-zisă, pe care o trata cu o vervă diabolică, Iser a trecut la completarea prin atitudini, costum și decor. Portretele sale de azi depășesc hotarul mărginit acestui gen și trec în cîmpul [picturii de gen] — un « genre » larg, dramatic, cu eterne calități de psihologie colectivă...

Iser face și peisaj. Peisajul este un gen dificil, pentru că a fost și este cumplit de banalizat.

Iser fuge de banal, nu din dorința de a epata prin extravaganțe, ci dintr-o profundă necesitate sufletească: temperamentului său viguros nu-i convine platitudinea și dulcegăria, sub orice formă și sub orice lumină s-ar prezenta ea.

De aceea, peisajele lui n-au nimic din acel « agreabil » în fața căruia suspină, după masă, burghezul dornic de senzații alintătoare, care să-i atenueze indispozițiunile gastrice.

Iser vede în peisaj un fragment rupt din fantastica zbuciumare universală. Pentru aceasta ele au întotdeauna o notă gravă, chiar acolo unde delicatețea motivului i-ar fi dictat o interpretare, care — la alții — putea cădea ușor în bombonerie.

Arta lui Iser — așa cum este ea — nu place. Aceasta e încă o dovadă a superiorității ei, într-o țară unde policromia insipidă și anostă stîrnește entuziasmul « amatorilor ».

Și pentru că arta aceasta nu place tuturor și este înțeleasă de foarte puțini, o întrebare se pune: n-ar fi mai nimerit ca artistul să zugrăvească pe înțelesul și gustul tuturora, dacă ține cu orice preț să treacă drept un factor util societății?

Răspundem: artistul care-și propune să facă artă pe înțelesul și gustul tuturora, trebuie să țină seamă de pregătirea și mentalitatea mulțimii către care se adresează. Însă această mulțime suferă [azi] de cumplite lipsuri — vai! nu din vina ei! Artistul care, în zilele noastre, dorește să fie înțeles și gustat de către toți deopotrivă, va fi silit să omită din opera lui elementele cele mai subtile, care ar rămîne un etern punct de întrebare pentru cei neinițiați. Aceste elemente nu sînt altceva decît expresia celor mai fine vibrații sufletești ale artistului.

Și tocmai prin procedarea și redarea acestor nuanțe delicate, se deosebește adevăratul artist de improvizatorul oportunist.

1920.

ȘTEFAN DIMITRESCU [85]

L-am cunoscut pentru întîia dată în 1902, cînd eram abia niște copii amîndoi: colegi de serie la școala de pictură din Iași.

Necazurile meseriei, ale vieții și ale atîtor alte întîmplări, ne-au legat, neclătinat, pe toată viața.

În primăvara anului acestuia *, cînd telegraful mi-a vestit ruperea lui veșnică de lîngă noi, am rămas fulgerat în fața celei mai idioate isprăvi... Scriu aceste rînduri pe chiar carnetul meu de pictor, în fantasticul oraș dobrogean, în care « Fănuță », anul trecut de-abia zburdase, ca un copil, în soare, neștiutor de ceea ce-l pîndește, pervers, anul ce vine.

Am cutreierat pe aici toate curțile tăinuite, toate cărările umbrite, toate falezele capricioase și fierbinți, după indicațiile bunilor lui prieteni, turcii, care l-au urmărit cu dragoste, pas cu pas, prin peregrinările lui de pictor.

Am călcat pe urmele lui singur, trist, cu evlavie. Necontenit alături de dînsul. Mi l-am simțit permanent strîns de mine, în mine, ca un duh prieten, în veci pur și credincios.

.....

* 1933.

Îmi aduc aminte, de-abia acum, de prodigioasa lui activitate, de diabolica lui îndărătnicie la lucru, pe vremea cînd estompa şi cărbunele academic — utilizate să reînvie inerţia anostă a ghipsurilor « antice » — ne exasperau pe toţi ceilalţi, aruncîndu-ne în cea mai neagră dintre deziluzii şi într-o agresivă trîndăvie.

Am priceput mai tîrziu toate acele eforturi ale lui (pe care le socoteam ambiţii vane pentru prestigiul promovării), cînd mereu m-am izbit de dificultăţile disciplinei în meseria noastră.

Şi m-am lămurit că dragostea, rîvna şi atenţia încordată, depuse la începutul anilor de studii, au o uriaşă influenţă în tot cursul ulterior al carierei plastice.

Desigur, nici un artist din generaţia mea n-a posedat mai mult ca Ştefan Dimitrescu această înaltă conştiinţă profesională.

Cine l-a urmărit cu luare-aminte, a căpătat convingerea că ceea ce, în ultima vreme, părea la el o facilă aplecare pentru desen şi construcţie şi o delăsare a problemelor pur cromatice, era numai un capriciu de mare artist. Un capriciu însă care avea la bază o adîncă şi vibrantă preocupare, exclusiv picturală.

Am în casa mea cîteva desene ale lui, uşor lavate, în tuş, care sînt pentru mine mai mult decît tablouri în culori. Sînt armonii cromatice, negrăit de vaste şi infinit preţioase. Fiindcă sugerează acordul petelor de culoare, fără să-ţi obosească retina şi fără să ţi-o încarce cu inutilităţi vopsitoreşti.

Sînt simfonii de o înaltă muzicalitate, pe care ochiul [sensibil] le-a preţuit întotdeauna.

Această voluptate a lui Ştefan Dimitrescu pentru studiul aprofundat al naturii, acea varietate şi multitudine de desene, care erau la el splendide preludii muzical-cromatice, i-au adus, în publicul mare, faima unui desenator fără pereche la noi...

1933

NICOLAE DĂRĂSCU [86]

Acum aproape zece ani mi-a fost dat să întîlnesc, pentru întîia dată, opera lui Dărăscu, în casa bizarului amator de artă, care a fost Alexandru Bogdan-Piteşti, a cărui extrem de preţioasă colecţie s-a îngropat, graţie tembelismului oficial, în noaptea galeriilor particulare *.

Erau acolo, între altele, cîteva notaţii, în acuarelă, ale unor peisaje îndepărtate, pe care ochiul pictorului, de o miraculoasă instantaneitate receptivă, le prinsese aproape în zborul nehodinitelor lui călătorii de-a lungul mărilor apusene, bogate, deosebite, în neastîmpăr luminos şi culoare.

Pe un pătrat de hîrtie albă, cîteva pete de ultramarin, de « citron », de « orange », de « emeraude » şi « garance ».

---

* În această colecţie se aflau numeroase şi importante tablouri de Luchian *(Safta florăreasa, Lăutul, Alecu literatu* etc.), opere de seamă ale lui Iser, Ressu, Dărăscu, Tonitza, Şirato, Ştefan Dimitrescu, Pallady, Brâncuşi *(Muza adormită* — bronz, *Cuminţenia pămîntului* — piatră), Paciurea, Han, Medrea etc. precum şi preţioase icoane bizantine, ţesături populare, ediţii princeps etc.

După moartea lui Al. Bogdan-Piteşti toate acestea s-au risipit, fiind scoase la licitaţie publică (1925), întrucît statul burghezo-moşieresc refuzase îndeplinirea unicei condiţii puse de donator, aceea de a construi un edificiu corespunzător adăpostirii colecţiei.

Micile pete răsleţit mozaicate — între care albul hîrtiei se vedea cu străfulgerări solare — izbuteau să compună un peisaj de o desăvîrşită închegare impresionistă.

Adică un peisaj în care nu motivul însuşi interesa ci, numai, sau aproape numai, fixarea în culori a acelei nestabilităţi cromatice, a acelei frămîntări luminoase a atmosferei care, fatal, se întîlneşte între obiectul din natură şi ochiul contemplatorului, atunci cînd soarele, adevăratul inspirator al impresioniştilor, veghează văzduhurile şi le îmbată cu eter.

Alături de aceste rezumate pictoriceşti, capricioase şi surîzătoare, stăpînea acolo, în colecţia aceea pentru totdeauna risipită, o pînză în ulei, o pînză de dimensiuni apreciabile, în care acelaşi pictor se concentrase cu meşteşugită luare-aminte, cu emoţie intensă şi dragoste cuvioasă faţă de motivul din natură pe care se hotărîse să-l înveşmînteze în purpura înserării.

Căci tabloul reprezenta un apus de soare.

O privelişte orizontală, pe zarea căreia se profila o punte.

Două siluete, un om şi un animal de muncă, se strecurau pe luciul negru al punţii şi marcau pe cerul de alămuri topite umbre fantomatice estompate.

O viziune rembrandtiană, adîncă şi misterioasă, săvîrşită de pensula unui impresionist!

Nu ştiu unde s-o fi găsind acuma peisajul acesta, cu deosebire interesant în evoluţia lui Dărăscu.

Interesant, fiindcă poate e unicul, ca interpretare şi atitudine, în toată activitatea pictorului nostru. Şi fiindcă trădează o altă latură a acestui talent, profundă, complicată şi fină, neglijată, ulterior, în beneficiul exerciţiului impresionist, pe care Dărăscu îl agreează astăzi exclusiv.

Erau acolo, în pînza aceea minunată, atîtea note adînci, de culoare, atîtea sonorităţi pline de o metalică consistenţă, atîtea alintări de catifea cu parfum de vechime, şi mai presus de toate o rară îngemănare, neviolentată, între rîsul roşului pîrguit şi gemetele verdelui, care, în pragul înnoptării, se îndoliază cu fosforescenţele dezolante, de cărbune diamantin.

Fireşte, altele sînt astăzi şi procedeele şi calităţile de pastă ale lui Dărăscu, procedee şi calităţi de incontestabilă valoare picturală, însă care, pe mine personal, mă fac întotdeauna să tînjesc după *celelalte*, întîlnite în *Apusul de soare* al lui Bogdan-Piteşti, unde am avut putinţa să întrezăresc o clipă, un Dărăscu opus celui de astăzi, un Dărăscu pasionat de o paletă *vrăjmaşă impresiilor fugitive* — sobru, interiorizat şi plin.

Cititorii, care mă urmăresc în însemnările mele critice, cunosc admiraţia mea sinceră pentru acest talent necontenit viguros şi proaspăt şi vor da, sînt sigur, interpretarea cuvenită acestor rînduri, pe marginea expoziţiei Dărăscu.

Suvenirul voluptăţii mele vizuale, de odinioară, m-a învins, apropiindu-mi-l încă şi mai mult sufleteşte pe acest iscusit meşter contemporan *.

1928

---

* În 1927, Tonitza a mai caracterizat pictura lui Dărăscu: «...Dărăscu reflectă în pînzele sale vigoarea unui temperament primitiv şi bărbătesc.

Tablourile sale sînt organizate logic, îndrăznet, cu un elan stăpînit de o strînsă disciplină, care nu îngăduie scăpări în domeniul fanteziei şi nici nu admite concesii sensibilităţii.

Rămas credincios, în parte, impresionismului, în arta lui Dărăscu se resimte de aproape exclusiva preocupare pentru culoare şi lumină.

Pornind de la impresia cromatică, de la pata colorată, tabloul lui Dărăscu executat sub directa poruncă a naturii, e forţamente terminat în clipa în care petele de culoare,

ION THEODORESCU-SION [87]

Ocupîndu-mă, cu alt prilej, de I. Theodorescu-Sion spuneam, şi constat că nu m-am înşelat în afirmările mele, că artistul acesta este o mare energie în necontenită frămîntare.

Cea mai *vizibilă* frămîntată energie a noastră.

Variabil de la o epocă la alta, aproape pînă la contrazicere, Theodorescu-Sion a ştiut totuşi să urmeze, în diversele lui cercetări, chemările unui instinct plastic care a rămas nealterat la diversele şi succesivele influenţe ce încercau să-l deruteze între timp.

Instinctul acesta, dominant la el, chiar cînd nu este prea evident în operă, ar fi uşor de precizat, dacă ar fi comun.

Însă e un instinct superior.

Unul din acele instincte, rare, care nu pot fi îmblînzite oricît de aprig ar lucra voinţa maestrului asupră-le, ci rămîn totdeauna înfricoşătoare în neclintirea lor de obîrşie.

Biciuit fără odihnă de scormoniri lăuntrice — cine ar putea afirma cu precizie încotro se vor îndrepta, mîine, paşii lui Sion?

Spre care tărîmuri definitive ţintesc ochii spiritului său?

Şi unde se va fi găsind lacul de smarald, în care Sion se va oglindi ideal şi se va recunoaşte în adîncuri, îndrăgostindu-se pe sine pentru totdeauna?

E curios cum Sion, tip eminamente dinamic, a putut încăleca, uneori, pe armăsarii de lemn ai meşterilor statici din Apus, avînd senzaţia avîntului în spaţiu, cînd nu descria decît o simplă şi puţin primejdioasă circumvoluţie în aria propriului său talent.

Atitudinile stranii ale artistului acestuia, bizareriile şi inconsecvenţele lui exterioare, confirmă şi mai vîrtos veghea unui instinct captiv, ţintindu-şi eliberarea pe care, uneori, maestrul i-o refuză.

Sion este preocupat să-şi afirme public nu atît calităţile copleşitoare ale pictorului, cît pe acele, secundare, ale teoreticianului, obsedat de problema fără megieşie directă cu domeniile paletei.

Toţi marii creatori au suferit de rigorile unei autodiscipline: Delacroix, Signac, Rodin, Cézanne, Bourdelle, ca să nu pomenim decît pe cei mai cunoscuţi la noi...

Nu cunosc în mişcarea noastră contemporană un artist mai zbuciumat decît Sion, şi, în acelaşi timp, un mai desăvîrşit meşter al paletei.

Meşter în înţelesul frumos al atelierului.

Meşter în toată puterea cuvîntului.

Am cîteodată impresia — jignitoare pentru omul de meserie — că lui Sion nu-i scapă nici una din tainele meşteşugului pictoricesc.

---

alăturate în variaţiuni mozaicale, vor hotărî atmosfera determinată de unghiul luminii solare şi de răsfrîngerea acesteia pe obiectele în studiu.

Surprinderea şi fixarea acestor aspecte... cere o mare isteţime de retină şi o fulgerătoare dexteritate.

Dărăscu le posedă, pe amîndouă, din abundenţă.

De aceea, pînzele sale au o vibraţie neobişnuită, rezultată dintr-o virulenţă tehnică, dictată de vertiginozitatea recepţiei şi din necesitatea unei subite transpuneri materiale.

Dărăscu este, poate, cel din urmă şi cel mai puternic reprezentant al şcolii lui Monet şi Renoir — mai mult al lui Monet decît al lui Renoir — întîrziat pe meleagurile plasticii romîneşti. »

Sion *ştie*, nu să facă un tablou (toţi « profesorii » de pictură au învăţat-o), *dar ştie să picteze...*

Ştie să picteze ca artist, cu toate aparenţele unui om de înaltă şcoală.

Un virtuos?

Un abil?

Un prestidigitator?

Nimic din toate acestea.

Şi totuşi...

Sion rămîne una din curiozităţile pasionante ale artei noastre.

Temperament de moţ, îndîrjit după brazda strămoşească şi în acelaşi timp artist rafinat, cu năluciri de decadent.

În actuala noastră generaţie, el este, desigur, cel mai interesant şi cel mai singular, deci cel mai puţin hărăzit a fi cîntărit şi diagnosticat.

Ştiu: amatorului cu chelie şi de preferinţe catalogate, ca şi profesorului de estetică, instruit cu lupă şi almanah, îi trebuie, pentru eventuale disertaţii şi ifose, o categorisire precisă, o cutiuţă specială, eticheta tradiţională cu serie şi număr.

Dar Sion e o forţă în mişcare. În necontenită mişcare. A-l defini înseamnă a-l fixa. Ar fi o imprudenţă să-l definim, şi un păcat să-l fixăm. Să ne bucurăm însă de clipa prezentă şi să-l savurăm în aspectele lui artistice, actuale.

Mîine, la anul, peste zece ani, Sion ne va face surpriza unor noi cuceriri, iar aşteptările noastre vor fi încă mai răsplătite.

Un artist mare este o necontenită surpriză...

1928

CAMIL RESSU [88]

...Alături de Pallady şi Iser, Ressu este cel mai reprezentativ dintre pictorii noştri moderni. Un pictor modern, care nu are însă nici o relaţie cu aşa-numita pictură modernă « naţională » *(nomina odiosa)* şi nici cu acea pictură « modernă » importată de snobii morfinomani ori de fecioarele artiste, cu educaţia desăvîrşită în dancingurile pariziene. Ci un pictor modern care înţelege — fiindcă simte — să rămînă la buna-cuviinţa lucrului, văzut cu proprii ochi şi trecut printr-un alambic sufletesc cu desăvîrşire personal.

În ţara aceasta, în care savanţii istorici compun piese cu intrigi amoroase, şi versificaţie penibilă; în ţara în care reporterii trepăduşi scriu opuri filozofice; în ţara în care femeile « intelectuale » schiţează, impetuoase, gesturi de agenţi electorali, decrepiţi; în ţara unde medicii îşi înfig seringile ruginite în musculaturile inavuabile ale artiştilor, pentru a suge din ele logaritme estetice; în ţara în care « romanul » şi « poezia » pornesc împachetate în imense colete ca dintr-un magazin universal... — în ţara aceasta Ressu se furişează jenat, aproape umil, cu arta lui pe cît de discretă, pe atît de subtilă şi de profundă.

S-au scris despre pictorul acesta lucruri cumplite — şi în bine şi în rău...

Dacă n-ar fi fost pe de o parte donchişotismul ridicol al unora şi, pe de altă parte, laşitatea de rîmă a altora, nici numele lui Ressu, nici arta lui n-ar fi preocupat atîta, în ultimul timp, opinia noastră publică, deoarece în opinia noastră publică trezeşte interes nu ceea ce este meritoriu, ci ceea ce este întovărăşit de iarmarocul disputelor vulgare şi năroade.

Cortina * lui Ressu are — după cum am avut îndrăzneala să afirm la sărbătorirea aranjată pictorului de către Octavian Goga şi Victor Eftimiu — calităţile ei mari şi defectele ei mari. Eu, personal, o iubesc şi prin cele dintîi şi prin cele din urmă, fiindcă sînt — deopotrivă — expresia plastică a unei desăvîrşite personalităţi creatoare. Desăvîrşirea aceasta, ca toate desăvîrşirile, nu poate fi una şi aceeaşi la toţi oamenii şi în toate împrejurările. Rafael e perfect ca un Rafael şi Matisse e perfect ca un Matisse. Să ceri celui dintîi să atingă perfecţiunea celui de-al doilea, ori să obligi pe Matisse să creeze la înălţimea perfecţiunii rafaeliste, ar însemna să pretindem artistului să renunţe la personalitatea lui, pentru a înghiţi, forţat, pe aceea a vecinului. Şi apoi cine poate preciza, cu tot temeiul, ce este defect şi ce este calitate într-o operă de artă? Adeseori « calităţile » răsfrîng în ele mai puţin din pasiunea artistului, iar « defectele » o oglindesc într-un chip uimitor.

Defectele !... De bună seamă « defectele » cortinei lui Ressu sînt, pentru cei obişnuiţi să controleze opera de artă cu documentul fotografic, ori cu atestatele tradiţiei, enorme. Tot aşa de enorme, ca, de pildă, asonanţele lui Eminescu, acolo unde se aşteaptă ivirea unor rime clasice, sau, ca să rămînem pe ogorul picturii, aşa cum sînt « defectuoase » acordurile cromatice ale lui Pallady, faţă de culoarea trandafirie a lui Grigorescu.

Păşiţi în sala Teatrului Naţional, păşiţi acolo cu bună-cuviinţă şi cu gîndul curat de a petrece o seară, contemplînd. Ochiul vostru va fi izbit, în chip brutal, inestetic, de contrastul ce se stabileşte între interiorul Teatrului — aşa de « pempant », aşa de cochet, aşa de şic — şi gravitatea, sobrietatea, umila modestie a cortinei lui Ressu. Este aici fatala zgîriere a retinei, pe care orice om de bun-gust trebuie să o încerce, de cînd noua cortină a fost introdusă în mediul acela, de o exasperantă frivolitate. Cortina lui Ressu a intrat aici, în casa aceasta de lux, unde aurul, albul de stuc şi purpura ţipă cea mai obraznică îngîmfare de parvenit, cortina lui Ressu a intrat aici stingheră, ca o femeie frumoasă din popor, în vraja sclipitoare a unui bal mascat. De aceea toţi ochii s-au oprit asupra ei ironici, toate gurile creionate cu roşu au întîmpinat-o cu rînjet umed de impertinenţă.

Transformaţi interiorul Teatrului Naţional şi aduce-ţi-l la simplificarea gravă a cortinei lui Ressu. Veţi sesiza imediat farmecul picturii acesteia.

Priviţi-o atent, priviţi-o fără să cereţi de la ea, ceea ce aţi fi voit să vă dea, priviţi-o cu toată reculegerea necesară contemplaţiei, şi aşteptaţi să primiţi din pînza aceea colorată numai ceea ce pînza singură vă va putea da. Şi veţi înţelege — vorbesc aici unor oameni cu o sensibilitate vizuală normală — că pînza aceea hulită este cea mai vastă încercare de frescă din cîte s-au făcut la noi.

O masă de gri enormă, în care roşul, verdele, albastrul şi galbenul se subtilizează, se confundă, se topesc într-un ansamblu coloristic de o largă viziune fantomatică. E aici sentimentul prim, fundamental, al lucrării, acela

---

* În campania de presă, dezlănţuită în 1922 împotriva cortinei pictate de Camil Ressu pentru Teatrul Naţional din Bucureşti, Tonitza a fost singurul apărător al acestei lucrări tratînd, în stilul picturii monumentale, nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosînzeana. Atacurile împotriva lui Ressu au fost dirijate de unele cercuri din jurul « Tinerimii artistice » care vulgarizau temele naţionale, precum şi de trepăduşii partidelor politice burgheze, în special ai partidului liberal. În urma acestei vehemente campanii, cortina a fost scoasă şi depozitată în podul Teatrului Naţional, unde a ars, în 1944, în urma bombardamentului aviaţiei hitleriste.

trezit de transpunerea artistului în lumea basmului popular, sentiment redat, cu o forță tulburătoare, prin singurul mijloc îngăduit picturii cînd e lăsată să exprime, liber, un tremur sufletesc: culoarea. Dar pe burghezul nărăvit să ceară unei opere picturale — așa cum cere literaturii și cinematografului — faptul divers, gimnastică suedeză ori jurnal de modă, se înțelege că pînza lui Ressu nu poate decît să-l indispună. Incapabil să vibreze sufletește dinaintea unui acord cromatic, mai puțin încă în fața unei simfonii cromatice, bunul nostru « cetățean » nu va putea să caute în opera artistului decît elementul consacrat — anecdota —, iar în cuprinsul acesteia, detaliul amuzant, care să-l țintuiască la pîntecele naturii imediate...

Va veni ziua cînd fiecare artă va trăi în propriul ei făgaș, cînd fiecărui artist îi va fi îngăduit să se exprime numai cu mijloacele pe care Arta sa i le pune la îndemînă. În ziua aceea, cortina lui Ressu se va înălța singură deasupra atîtor căpățîni uscate de reumatismul vîrstei.

În ziua aceea, care e foarte apropiată, se va lămuri încă o chestiune care turmentează pe burghezul nostru, pînă la sfîșiere: Ressu este sau nu un colorist?

Voi părea desigur temerar afirmînd că Ressu este după Luchian unul din cei mai mari coloriști ai noștri. Dar spre deosebire de Luchian, care are culoarea ce rîde, senină, amplă, scăpărătoare, culoarea copilului nevinovat zburdînd în soare și între flori, Ressu are o culoare dramatică, de un dramatism discret și totuși adînc. Culoarea lui Ressu geme înăbușit. Tonurile lui sînt surde, ca niște suspinuri grele, înghițite. Armoniile lui sînt triste și solemne.

Un tablou de Ressu are gravitatea și expresivitatea simbolică a teatrului nordic. Sub învelișul unui gri aparent, se zbat atîtea game cromatice, care, stăpînite de o anumită decență, nu vor să spargă suprafața grisată și să răspundă în afară, în hohotirile roșului, în țipetele galbenului, în divagările sentimentale ale albastrului, în clocotul portocaliului, ori în franchețea rurală a verdelui. Și e un extraordinar rafinament coloristic să știi să [stăpînești] « fundamentalele »* în așa măsură, încît să obții din fulgerătoarele și dezmățatele lor ciocniri, o simfonie sumbră, o simfonie în care bănuim frămîntarea adîncă și cumplită a elementelor antagoniste, înfrînate despotic de retina pictorului acestuia sever, care, în culoare, e preocupat mai mult de problema de a sugera, decît de aceea de a reproduce...

1922

MARIUS BUNESCU [89]

Pînă la războiul mondial peisajul romînesc se restrîngea, în plastica noastră, numai la transpunerea, ori prea crud fotografică, ori prea dezmățat romantică, a plaiurilor rurale.

Luminișuri de codru în care, cu rost sau fără rost pictural, mișunau eroi și eroine în costume naționale de vetleem; bărăgane cu zări nesfîrșite, ceruri înalte și cumpene de fîntîni străjuind impecabilul în apusuri de șerbet; lune plîngătoare, cu izvoare vișinii și ierburi pestrițe, unde oi bălane piroteau în sunete argintii de tilinci invizibile; dîmburi de dealuri verzi cu încordări de spinări de bivoli, pe coastele cărora scoborau, în cete, codane și flăcăi

* Culorile fundamentale.

fericiți, eleganți și huzurii; platouri netede cu perspective muntoase, în vîrfurile cărora ciobănașii în sarică flocoasă și obrăjori de îngeraşi măsurau zările sprijiniți în impresionante cîrji strujite; privelişti din praguri de cîrciumi, unde în vîrtejuri de colb zbîrnîiau cobzele și se frămîntau opincile înfierbîntate de țuica națională; veselie, berechet, « dolce far niente » sau « jemanfişism » localizat — asta oglindea, îndeobște, peisajul romînesc, în manifestarea lui cea mai răspîndită și mai agreată de « amatori și public ».

Seriozitatea de atitudine în fața naturii a unui Luchian sau Andreescu, au însemnat numai excepții, care distonau neplăcut în ansamblul nuntirii generale, și de aceea, multă vreme, erau puse la index.

Cînd, mai tîrizu, un Baltazar, un Ressu, un Ștefan Dimitrescu, un Șirato, au încercat să continue în peisajul romînesc rural acea notă de discretă tristețe, de bună-cuviință stilistică și de gravă desfășurare cromatică, ce caracterizează aceste străbune plaiuri dacice, și pe care Luchian și Andreescu le sesizaseră, căznindu-se să le afle o cît mai adecvată formulare plastică, amatorii de spectacole napolitane și confecționarii de « specific » carnavalesc, prinseră a se zburli, îngrețoșați ca anumite cuconițe elegantissime cărora le-ai trece pe sub nas un fir umil de levănțică în locul excitantului flaconaș de mosc, cu urme de glande de pește, încinse.

Peisajul urban — afară iarăși de excepțiile socotite pînă mai ieri « nule și neavenite » (vezi interviurile d-lui Mirea) * — se rezuma și el la ceea ce putea să încinte ochiul secăturii trîndave și vițioase: bulevarde cu defilări de dame fardate; perspective de alei înverzite, cu șiruri de echipaje mondene; parcuri de palate, cu havuzuri, foi veștede de toamnă și principese tuberculoase îmbrăcate în costume bizantine de bal mascat — stil « Făgădău »...

Artificiul, falsul și prostul gust al parveniților se eterniză astfel în vopsele, cînd stridente și isterice, cînd fanate, bolnave și leșinate — inundînd saloanele și galeriile oficiale pînă la suprasaturație.

Războiul a tăiat în sufletul poporului nostru o brazdă profundă, din care a răsărit, neașteptat de rodnic, un duh nou, bărbătesc și trist, neîndoplecat și distins, plin de voluptatea vieții mari și în același timp decent și sobru, chiar în clipele lui de supremă [încîntare].

Spiritul acesta nou, rod al suferinței statornice din tranșee, s-a vădit numaidecît și în plastica noastră cu o impresionantă virilitate.

Profitorii războiului, ambuscații oficiali, viermuirea cocotă a marilor centre urbane, furnizorii de farduri și stupefiante artistice, întreaga populație a imensului heleșteu parfumat care n-a cunoscut durerea clipelor tragice ale poporului nostru, au botezat « modernism » această amplă, sănătoasă și demnă manifestare postbelică, și « clasicism » tot ceea ce, pînă la război a obosit și infectat, sub pretextul artei, sufletul atîtor generații victime.

« Modernism »? — Fireşte!

Adică nou ritm al vieții, deci o nouă expresie formală a acestui ritm.

Cine nu se poate prinde în acest proaspăt și bărbătesc avînt; cine nu simte că altfel curge sîngele nostru astăzi după înfricoșătoarele cataclisme mondiale...; cine gîfîie de obezitatea prematură a trîndăviei; cine duhnește de poltronerie; cine, sub eticheta de « artist », vrea să-și consolideze avantaje și situații inavuabile — rămîie cu mii de kilometri în urma noastră, în adăposturi sigure și remuneratorii, dar să nu batjocorească

---

* Vezi *Scrisoare către Mihail Sadoveanu*, p. 27.

faima *tinerilor noştri creatori de odinioară*, numindu-se pentru asemenea mişelii: clasici !

Clasicismul din toate vremurile şi de pretutindeni a însemnat un spor de sensibilitate, o sporire în formele de exprimare ale acestei sensibilităţi crescute. Şi ele au fost realizate din şi prin *vigoarea tinereţii.*

Clasicism n-a însemnat niciodată *ramolisment*, şi, mai puţin încă, *puşlamalîc politic.*

Marius Bunescu este deci un întîlnit în faptă; — e « modernist » în înţelesul că, prin arta lui, sufletul nostru se îmbogăţeşte cu noi, nebănuite şi adînci rezonanţe.

Cu alte cuvinte Bunescu este un clasic.

Dar nu un « clasic » în înţelesul pe care vor să-l generalizeze astăzi libidinoasele temperamente din « grotă », vînătorii după epitete salvatoare...

Nu mi-a fost hărăzit niciodată să întîlnesc o atît de neaşteptată contrazicere între înfăţişarea fizică a unui artist şi ceea ce se ascunde, ca mişcare sufletească, sub această înfăţişare.

Cu trupul său de gospodar voinic, pe care stă altoit cu strănicie un cap de răzeş cu chelie şi în vîrful nasului o alunică, în echilibru, ca un bob de năut, Marius Bunescu, îţi face la prima vedere, impresia unui « om cumsecade », adică a unui om grav, care, îndeobşte e cuprins de o subită nedumerire, de o inexplicabială teamă, de o doboritoare superstiţie, în faţa unui element neprevăzut şi cu totul străin de preocupări imediate ale vieţii, cum de pildă, un tablou, o conferinţă, un sonet, o mlădiere vaporoasă de balerină.

Fără să vrei, îi întinzi mîna cu solemnitate şi, din condescendenţă, aştepţi respectuos să fii interogat.

Dar Bunescu tace.

Dacă, potrivit politeţei comune, îl stîrneşti la vorbă, el îţi răspunde, cu o cumpătată distrare, monosilabic.

Pricepi, de la un timp, că ai de-a face cu un timid.

Apoi, fără multe eforturi, descoperi la el o modestie care te descumpăneşte.

Cînd aduci vorba, pe departe, de tablourile lui, Bunescu se îmbujorează ca un copil în faţa unui dascăl aprig...

Nu-ţi vorbeşte niciodată rău de alţii şi nici bine despre el.

Fuge de ispita bătăliilor verbale, şi are pentru comploturile de cafenea o oroare organică.

E, în relaţiile lui cu colegii — şi cu toată lumea — de o punctualitate şi de o corectitudine exemplară.

A stfel, încît ţi-ai putea închipui că arta lui e meticuloasă şi ireproşabilă, dar dezbrăcată de o înaltă sensibilitate şi de un tîlc adînc şi tulburător.

La cel dintîi contact cu opera omului acestuia, dezmînţirea vine repede şi definitivă.

Pornit din ţară cu nostalgia albelor alge marine şi cu suvenirul de argint al bălţilor dunărene, Bunescu a zăbovit vreme îndelungată în atelierele germane, unde, o dată cu abecedarul meşteşugului pictoricesc, a învăţat respectul pentru artă şi stima pentru iubitorul de frumos.

Germania însă, cu ucenicia ei aspră, cu tehnica ei calculată, cu concepţia ei plastică, din care fantezia cromatică este, dacă nu alungată, în cazul cel mai fericit abia suportată — n-a putut decît întîrzia desăvîrşirea lui Bunescu.

Dar arta lui Marius Bunescu a fost de mult curățată de zgura tedescă, grație unei fericite întîlniri cu luminozitatea și sprinteneala impresionismului francez, în special cu acela al lui Sisley, cu care Bunescu are o netăgăduită afinitate sufletească.

Am avut multă vreme convingerea că Bunescu va rămîne în faza impresionismului pur, de acum patru-cinci ani.

Timpul însă, dar mai vîrtos activitatea concentrată a artistului și înclinarea lui pentru meditație, ne-au adus tuturora o surpriză vie.

De la *reproducerea*, subtilă, firește, a unui joc optic provocat *dinafară* și fixat pe retină, și pînă la *exprimarea* unui tumult lăuntric, a unei concepții plastice îndelung elaborate, este o cale lungă și accidentată, pe care Bunescu a parcurs-o încet, prudent și statornic.

El și-a cucerit în pictura românească o culme luminoasă și proprie, grație unei viziuni și unei sensibilități deosebite.

Bunescu, pictor eminamente modern, nu înțelege să facă din arta lui un rebus, nici să epateze, sub pretextul noutății, printr-o fantezie voit dezechilibrată.

El se rezumă să rămînă un emotiv — unul din rarii noștri emotivi, de o emotivitate aproape feminină —, fără să fi pierdut prea mult din nativa senzualitate picturală, care imprimă unui tablou o frescheță nealterabilă în nerv.

Dar mai presus de toate aceste considerații, Bunescu pasionează pentru înclinările lui către *pitorescul urban*, către poezia discretă a centrelor orășenești. . .

1928

CÉZANNE [90]

Actuala societate, așa cum este educată, dă ea oare artistului putința să trăiască, pentru ca el să poată fi pus în situația de a crea, adică de a veni, înainte ca el să fie măcinat fiziceşte, cu [un] « aport de civilizație »?

Pentru cel mai optimist cercetător al stării de lucruri actuale, răspunsul nu poate fi decît descurajant.

Societatea actuală — egoistă, frivolă, sălbatică, feroce — care îngăduie nu viețuirea comodă, dar îngrășarea fără măsură a unui imens contingent de trîntori, societatea aceasta, cînd nu pune, în chip deschis piedici ridicării artistului la o situație materială onorabilă, neglijează această ridicare, continuînd să ceară totuși — direct sau indirect — creatorului de frumos, sforțările și sacrificiile uriașe așa de indispensabile pentru salvarea atîtor prețioase aparențe.

Din acest punct de vedere cazul Cézanne este tipic și caracteristic pentru o anumită mentalitate, care domnea încă în Franța de acum cîteva decenii și care mai domnește încă astăzi. . .

Dacă Cézanne nu ar fi fost fiul unui bancher din Provence, deci dacă toată viața lui n-ar fi fost pus la adăpostul foamei, el ar fi alunecat, fatal, în « comerțul de pictură » și ar fi renunțat — de gustul cumpărătorului capitalist — la realizarea plastică a extraordinarei lui viziuni, cu care se mîndresc astăzi galeriile [de pictură], ori ar fi sfîrșit, mizerabil declasat, pe lespedele murdare ale unei case mortuare.

Căci arta lui — sinceră pînă la brutalitate şi atît de bogată în senzaţii picturale subtile, atît de sintetică — a însemnat, pentru « marele public », pentru imensa majoritate a « amatorilor » şi pentru oficialitatea de pretutindeni, expresia celei mai incontestabile erori. . .[91]

1920

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC [92]

Degas, Forain, Lautrec. . . artiştii « detectivi » ai lumii pariziene, apar, fantome scumpe, în închipuirea mea. Şi pînzele lor, desenele lor, schiţele lor fulgerătoare, se suprapun, se preumblă, se învîrt în jurul meu, iau înfăţişări aievea, şi deodată atelierul e năvălit de îmbulzeala unei societăţi carnavaleşti, în zbenguiala căreia simţi uşor ţipătul greu al dramei care vrea să fie înăbuşit.

Cît eroism se desfăşură în societatea contemporană !

Milioane de inşi, cu nobile temeiuri sufleteşti, cu înalte şi pure idealuri, aruncaţi, de-a valma, în teascul uriaş al unei întocmiri sociale rigide şi neiertătoare.

Individul se « adaptează » mediului, aplatizîndu-se pînă la nerecunoaştere, ori meschinizîndu-se pînă la desfiinţare. . .

În clocotul rîsetelor, în grotescul mişcărilor şi în iarmarocul vioi împestriţat al costumelor, rari au fost artiştii care au ştiut să surprindă eroica minciună, să dezvăluie, sub fastul pudrat al aparenţelor, durerea adîncă ce nu vrea să fie mărturisită şi — în îmbrăţişările viţiului — să lămurească setea pentru un ideal de puritate, pe care veacul nostru îl alungă.

În toamna aceasta s-au împlinit douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui Toulouse-Lautrec, una din cele mai nobile şi totuşi din cele mai nefericite personalităţi ale artei franceze din secolul al XIX-lea.

Născut la Albi, în ziua de 24 noiembrie 1864, Henri de Toulouse-Lautrec muri la 9 septembrie 1901, în castelul Malomé, din Gironda.

Nu avea încă patruzeci de ani cînd a închis ochii, şi totuşi opera lui a izbutit să se impună, şi să revoluţioneze, după moarte.

Estropiat din copilărie, silueta acestui artist era îngrozitoare !

Dorul de viaţă, dar mai ales acea, laolaltă, diavolească şi sfîntă curiozitate îl purtau pe acest schilod pretutindeni unde viaţa se desfăşura sub aspectele ei cele mai vehemente, mai fastidioase, mai contrazicătoare şi mai crude. . .

După o petrecere stearpă printre diversele ateliere ale meşterilor de aparat, făcu cunoştinţă cu Forain, acest feroce scrutător al vieţii contemporane, care-l conduse în atelierul lui Degas.

Din clipa aceasta tribulaţiile şi incertitudinile tînărului artist făcură loc unei aprige concentrări asupra mediului pe care, cu nevinovată desfătare, îi plăcea să-l frecventeze.

Barurile, şantanele, bordelele, balurile costumate şi mascate, cantinele apaşilor — fură, neodihnit, atelierele lui nocturne. . .

Toulouse-Lautrec a trebuit să sufere, şi să suporte, pe lîngă umilirea schilodeniei, una mult mai crudă şi mai sfîşietoare: indiferenţa faţă de arta lui — disprețul şi hula.

Şi cu toate acestea opera lui Toulouse-Lautrec continuă şi sporeşte spiritul celei mai bune tradiţii realiste franceze.

Un clasic, în care echilibrul, expresia, naturalul, caracterul şi verva, fără literatură, se contopesc într-un ansamblu armonic, viu şi sugestiv.

Profesorii doctorali, criticii cu sensibilitatea de sticlă, şi oficialitatea cu hărnicie de cioclu s-au dumirit, de-abia după douăzeci de ani de la moartea artistului, că sufletul care tremură în opera lui Toulouse-Lautrec este însuşi sufletul de aur al Franţei, cu tot ce are el mai neaşteptat, mai sprinten, mai vibrant şi mai cald omenesc.

Astfel în 1922 ia fiinţă Muzeul Lautrec, în localitatea de naştere a artistului, iar un portret al pictorului păşeşte triumfător peste pragul Luvrului în tovărăşia marilor şi nemuritorilor meşteri ai Franţei şi ai lumii.

1926

HENRI MATISSE [93]

« Lucrez cît pot şi cum pot mai bine, pe întreg întinsul zilei. Îmi dau întreaga măsură şi îmi folosesc toate mijloacele. Iar după aceea, dacă ceea ce am făcut nu este bun, nu mai sînt de vină: înseamnă că într-adevăr nu pot să fac ceva mai bun. »

H. MATISSE

După această, tulburător de modestă mărturisire, urmează poate să-l socotim pe Matisse un lucrător abil, sclav al senzaţiei imediate?

Un halucinat? Un inconştient vibrant? Sau — fiindcă mulţi au fost înclinaţi s-o creadă — un farsor inteligent şi rapace?

Nu e nici una, nici alta, acest Matisse în jurul căruia neputincioşii au făurit atîtea legende, mai mult josnice decît răutăcioase, iar « criticaştrii » au născocit sumedenii de torturătoare pretexte literare ca să-l înalţe, din interes sau din snobism, pînă la compromitere.

Un fapt rămîne cert: actuala producţie picturală europeană (vorbim de aceea care răsfrînge mai multă seriozitate) este încă sub sugestia viziunii lui Cézanne, Matisse şi Derain.

Colegul şi prietenul meu, Francisc Şirato a scris cum încă nimeni — cel puţin la noi n-a izbutit să scrie — pagini fermecătoare şi adînc susţinute despre arta încăpăţînatului provensal, care a dat fluidităţii cromatice a impresionismului lovitura de graţie.

Cézanne, constructor cromatic (pictura lui este matematic gradată), nu vroia să fie decît interpretul credincios al naturii în aspectele ei complete — formă şi culoare — ceea ce, firesc, însemna un pas peste concepţia impresionistă, mărginită numai la reproducerea fidelă a jocului spectral.

Derain este şi el un duşman al impresionismului — (Ressu al nostru, i-ar fi, fără disproporţie, un egal corespondent în pictura romînească) —, dar un duşman mai puţin instinctiv decît Cézanne, cu alte cuvinte mai cerebral. (Derain, o mărturiseşte, are admiraţie pentru clasici.)

Deşi neprieten al impresionismului, Matisse n-are nimic comun, nici cu Derain, nici cu Cézanne.

Sau, mai bine zis, îi completează pe ambii în lupta contra sclaviei impresioniste.

Dar cu arme proprii, cu o ştiinţă picturală, cu o sensibilitate şi o ingenuitate încă necunoscută pînă la el, în evoluţia universală a picturii.

Ceea ce predomină în arta lui Matisse, şi cucereşte, este fără îndoială, culoarea.

Nu culoarea robită modelării, ca la Derain, nici culoarea care se frînge în trepte de valori ca la Cézanne, ci culoarea pură, liberă, avîntată, capricioasă, nebună — zburdînd pentru simpla plăcere a ochiului în arabescuri neașteptate și îngemănări surprinzătoare.

Totul scăldat într-o lumină, care nu urmărește să stabilească valori și să hotărască volume, ci să cînte, în culori și pentru culori, sărbătoarea și triumful culorii.

N-aș putea spune în ce măsură arta lui Matisse are un stil, în sensul consacrat de tradiție.

Dar un stil Matisse există, fiindcă arta lui Matisse nu e manieră, cu alte cuvinte nu e izvorîtă din mînă, ci dintr-un întreg complex al unui temperament aparte, dintr-un suflet cu frumusețI lăuntrice, vii, dintr-o viziune originală, care precedează opera.

Stilul lui Matisse, este însuși Matisse visătorul în culori, orchestrantul cromatic. . .

Și trebuie să adăugăm: stilul lui Matisse este echilibrat, fără pedanterie, grațios, fără șubrezenie și moft, clar, mai cu seamă clar, de o claritate care atinge uneori copilărescul, în ceea ce are el mai spiritual, mai comunicativ, mai cuceritor.

1926

MAURICE UTRILLO [94]

Omul acesta, care are acum patruzeci și trei de ani *, nu-și poate aduce aminte nici cînd și nici pentru ce s-a hotărît la pictură.

El n-are, pentru lucrul lui, nici acea posesiune care transformă pe unii artiști în surse inepuizabile, nici acea afectare de dispreț pe care alții o afișează cu ipocrită îndărătnicie și permanentă lene.

În existența lui, pictura cîntărește tot așa de greu și tot așa de ușor, ca munca dulgherului sau a pescarului.

Nu are susceptibilități de fanfaron, nici încremeniri de orgoliu, nici descurajări de neputincios.

Povestea vieții lui zilnice e simplă și umilă. . .

Vagabondează pe străzi lăturalnice, bătrîne și desprețuite. Și fără să gîndească la pictură, privește la arbori, la oameni, la ziduri, cu acea atenție distrată a omului care știe că e firesc să întîlnească în cale mereu aceiași arbori, oameni și ziduri.

Acasă, în atelier, își desenează pe pînze, corect și meticulos ca un lucrător cu bucata, tabloul ce urmează să-l execute.

Cu penelul muiat în vopsea, atinge pe alburile dintre contururi, ici o pată de siniliu, dincolo o zare de roșuri palide, apoi cîteva accente de fildeș, o fărîmiță de « emeraude », sau o dîră de «citron ».

Punctele acestea de reper cromatic, sînt fixate de la început cu o matematică precizie.

Utrillo abandonează sculele cu liniștea unui muncitor care și-a făcut partea lui de muncă peste zi.

A doua zi aceeași preumblare, aceeași contemplare distrată a priveliștilor întîlnite în cale, aceeași calmă aplicare în atelier.

---

* În 1926.

Talentul, la el, este o fatalitate...

Nu-l minunează şi nici nu-l stinghereşte.

Cîteodată, numai, se întreabă, ca un copil nevinovat: ce naiba au oamenii cu mine, de mă tot laudă cu atîta lipsă de pudoare?

Apoi se reaşază la lucru şi, contururile închegate în ajun cu atîta cuminte atenţiune, prind a se îmbrăca, încet, încet, în odăjdii de sărbătoare.

Oricare ar fi motivul lui Utrillo, el brodează întotdeauna în jurul lui, un acord de alburi.

Alburi nevinovate, calde, comunicative, simple — şi totuşi de o extraordinară şi neaşteptată variaţie lăuntrică.

E în ele tot sufletul artistului, aproape singurul element care imprimă operei lui o neimitabilă distincţie.

Sub acest raport, Utrillo nu are corespondenţi nici între contemporani, nici în trecut.

Fireşte, întreaga gamă coloristică este uimitor acordată la cheia albului şi susţinută, fără greş, în aceeaşi cîntare de sărbătoare tristă, transfigurînd aspectele pariziene, poate cele mai « vulgare », mai « inexpresive », mai nebăgate în seamă.

Povestea, în artă, e veşnic aceeaşi: marii creatori — vorbim de creatorii care rămîn — au avut groază de extravaganţele tehnice şi de atitudini [cu orice preţ inovatoare].

Au fost totdeauna fireşti şi simpli.

Şi, poate mai mult decît s-ar fi cuvenit, de o modestie, pentru mulţi dintre noi umilitoare...

1926

«ÎNTRE IDEALUL ARTISTULUI ȘI IDEALUL CAPITALISTULUI SÎNT DEPĂRTĂRI FANTASTICE*...[95]»

* Acest capitol cuprinde:
I Scrieri privitoare la condițiile de creație ale artistului în societatea capitalistă;
II Scrieri satirice, pamflete etc.

I

Ateliere... Ateliere ! ! (1910—1927)

Un salon romînesc în... America (1920)

Din « Scrisorile unui pictor » (1923)

Condiții de muncă (1938)

Expoziții (1938)

Arta în provincie (1938)

II

Luchian într-un muzeu... (1920)

Două întîmplări (1919)

« Specificul național » (1928)

« Prietenul artiștilor» (1929)

I

ATELIERE... ATELIERE!![96]

Paris, martie 1910

. . . . . .

...dar să venim, prietene, la ceea ce ne interesează pe amîndoi.

Mi te jălui că țara noastră nu are pictori care să știe zugrăvi « tablouri mari », că pictura amplă, decorativă, e aproape necunoscută la noi; că — și aici jălania încetează, ca să ia locul ocării — ar trebui « să ne fie rușine de faptul acesta ».

Încerci să stabilești pricinile care hotărăsc la noi această « secetă » și ajungi la încheierea că toată vina o poartă pictorul romîn, care e superficial, leneș, fiindcă — (acest fiindcă e adorabil în scrisoarea ta) — se mulțumește numai cu lucrările mărunte, ce nu cer nici prea mult studiu, nici prea multă încordare, nici prea mult timp.

Judeci greșit, dragă prietene — dar, oricum, judeci. Ceea ce e un merit.

Lucrurile stau cu totul altfel.

E adevărat: în țara noastră pictura mare, decorativă, nu se practică. Însă nu din vina pictorilor...

Nu zîmbi, ci ascultă.

Odinioară panourile mari se zugrăveau de-a dreptul pe perete.

Astăzi ele se zugrăvesc în atelier, pe pînză, și apoi se aplică pe zidul pentru care sînt comandate. E o raritate cînd se întîmplă altminteri.

Schimbarea aceasta de procedeu a fost poruncită de două pricini: neîncredere în rezistența zidăriei moderne și scumpetea lucrului executat în frescă.

Se știe iarăși că o lucrare, cu cît e mai mare, cu atît pictorul o execută mai ușor, mai repede și mai corect în atelier, decît într-o lumină echivocă, spînzurat pe schele...

Află însă că pentru execuția unei « picturi mari » — să zicem de 3×5 metri — artistul are nevoie de un atelier de cel puțin 8×12 metri și de o lumină perfect constantă.

Majoritatea pictorilor noștri lucrează în odăița lor de dormit, ghemuiți lîngă o fereastră cu lumina aproape oarbă — și mai niciodată cu lumina de la nord, cea mai puțin declinabilă, deci cea mai credincioasă pictorului.

Dacă ai şti cîte talente mari s-au stins, la noi, într-o desăvîrşită neactivitate, din pricina lipsei de ateliere, te-ai înspăimînta!

Cu toate acestea, dragă prietene, avem, de mai bine de o jumătate de secol, şcoli de bele-arte, expoziţii, saloane «oficiale», în schimb n-avem încă arhitectul care să se fi gîndit pînă acum să transforme tradiţionalele poduri — părăsite paianjenilor şi şobolanilor — în ateliere de pictură, indispensabile muncii artistului contemporan.

Un pictor nu poate lucra oriunde şi oricum.

El are nevoie de un lăcaş adecvat meseriei lui — aşa cum are dulgherul, potcovarul sau căldărarul.

Altfel munca lui se iroseşte, visurile lui rămîn prizoniere, viaţa lui se deapănă fără spor, goală şi lamentabilă. [97]

Iată pentru ce cafenelele centrelor noastre urbane abundă în «rataţi», cluburile noastre politice adăpostesc talente mari decăzute la rolul de chibiţi ori obscuri agenţi electorali; iată de ce în majoritatea saloanelor de amatori pictura naţională e reprezentată aproape numai prin insignifiante «flori», «capete de expresie», «naturi moarte», care oglindesc, dureros, condiţiile vitrege în care se zbate astăzi artistul romîn.

Un prieten din ţară — un prieten pictor mult mai în vîrstă şi mult mai înzestrat decît mine — îmi scria dăunăzi, întristat: «... X se interesează de multă vreme de arta mea pentru care pare a fi pasionat. Astăzi, m-a chemat să dejunez cu el — şi a voit să-mi fie de folos comandîndu-mi o compoziţie alegorică închipuind «Munca». Preţul pe care singur mi l-a oferit pentru această lucrare mi-ar asigura ani de linişte şi de activitate concentrată. A trebuit însă să-i refuz comanda, fiindcă n-am unde s-o execut. Odaia mea de lucru (recte: sufrageria) nu-mi îngăduie să lucrez bucăţi mai mari de 1/2 metru pătrat. Panoul ce mi se cere trebuie să aibă 9 metri în lungime şi 4 în lăţime, adică o suprafaţă de 36 metri pătraţi. Am răscolit tot Bucureştiul — mi-a fost peste putinţă să aflu un atelier potrivit lucrului ce am de făcut. Mă întorc deci la sărăcia mea, la frămîntarea de zi cu zi pentru un pol, şi la «florile mele de cîmp» pe care, firește, sînt silit să le pictez în odaie... după un buchet de flori artificiale...»

Şi aceasta nu e un caz izolat. Cunosc încă multe.

De aceea, dragă prietene, să nu mai vorbim de «lene» şi «superficialitatea» pictorului romîn...

Dacă în ultimii douăzeci de ani s-ar fi ridicat, măcar în Bucureşti şi Iaşi, cîteva duzini de ateliere mari şi ideal luminate, am fi putut să ne mîndrim astăzi cu o pleiadă viguroasă de pictori de mare anvergură şi n-am mai fi suportat umilinţa de a vedea prin bibliotecile, universităţile, teatrele şi palatele noastre oficiale atîtea panouri imense, executate, de submediocri maeştri străini, în atelierele din Viena şi Budapesta, în timp ce talentele noastre, incontestabil superioare, se ofilesc într-o forţată «trîndăvie».

.....

Al tău, N. N. Tonitza

P. S. (1927) — În «Romînia mare», situaţia pictorilor este exact aceeaşi ca şi acum 17 ani.

UN SALON ROMÎNESC ÎN... AMERICA [98]

Gazetele au tipărit acum cîteva zile următoarea senzațională informație:

« D. Stuart Culin, directorul departamentului etnografic al Muzeului Brooklyn-New York, a sosit în Capitală cu misiunea de a stabili împreună cu d. Costin Petrescu, cunoscutul pictor și profesor de arte frumoase, modalitățile în vederea deschiderii unei expoziții artistice romînești în America.

D-sa a fost primit de d. Octavian Goga, ministrul artelor, care a făgăduit tot sprijinul său pentru reușita acestei importante manifestațiuni de artă națională... »

Va să zică, sîntem în ajunul deschiderii unui Salon Oficial romînesc... în America.

Nu vom anticipa nimic asupra « reușitei acestei importante manifestațiuni de artă națională », căci nu avem încă datele necesare, care să ne lămurească asupra felului în care această întreprindere va fi întocmită și condusă.

Ne îngăduim însă o întrebare: de ce necesitatea unui Salon Oficial romînesc în capitala Statelor Unite și nu în capitala Romîniei? *

Este oare America mai dornică de artă romînească decît însăși țara noastră?

Au, oare, americanii mai mare trebuință de educație sufletească, decît noi romînii?...

Vor pătrunde locuitorii Statelor Unite mai adînc și mai limpede simțirea și cugetarea artiștilor romîni, decît ar fi putut-o pătrunde cetățenii noștri?

Iată cîteva chestiuni la care nu s-ar putea răspunde decît cu o melancolică scărpinătură după ureche.

Dar mai nelămuriți sîntem încă de graba cu care ministrul artelor făgăduiește sprijinul său larg pentru înjghebarea acestei complete și foarte costisitoare exhibiții transoceanice, cînd știut este halul de uscăciune în care se găsește astăzi Casa Departamentului Artelor.

Departamentul acesta e sărac. E așa de sărac, încît n-a putut încă face rost de cîteva mii de lei pentru repararea școlilor de bele-arte, care se ruinează. N-a putut răspunde cu ridicolele sume [cerute] de elevii artelor frumoase pentru cele necesare gospodăririi școlii lor. N-a fost în stare să pună la dispoziția nici unui pictor romîn o sală proprie pentru expoziții și n-a dovedit încă să descopere de unde s-ar putea lua cele cîteva hîrtii de o sută de lei pentru organizarea Salonului Oficial pe care toată țara îl așteaptă de cinci ani de zile. [99]

Ministrul artelor a promis însă că va da sprijinul său unui Salon în... America, pentru al cărui transport și montare — plus diurnele « delegaților speciali » și ale unei întregi categorii de « trimiși », cu sau fără rost, statul nostru va trebui să deburseze cîteva milioane de lei, dacă nu cumva socoteala va fi prezentată în... dolari la sfîrșitul preumblării.

Dar țara noastră s-a obișnuit cu prezentarea și achitarea imediată a tuturor compturilor — justificate sau ba. **

1920

---

* La data apariției acestui articol (28 octombrie 1920) expozițiile Salonului Oficial, întrerupte în timpul războiului nu au fost încă reluate (vezi nota 99).

** În legătură cu prezentarea artei noastre în fața străinătății, Tonitza va scrie în 1927:

« Străinătatea se interesează în primul rînd de ea însăși. Ca s-o interesăm și noi, ar trebui să-i arătăm lucruri pe care ea nu le știe, *nici le poate realiza*. Și avem din belșug

DIN « SCRISORILE UNUI PICTOR »[100]

Prietenului Marius Bunescu,
Președintele Sindicatului Artelor Frumoase

... Ziarele povestesc că d. C. Banu ar fi luat hotărîrea să ridice, în plin centru al Capitalei, un magnific palat al artelor, destinat, în primul rînd, manifestărilor plastice.

Maestrul Verona ar fi fost deja însărcinat să ceară Primăriei terenul necesar acestui edificiu. Primăria — « generoasă și luminată » — l-ar fi cedat, cucerită subit de un entuziasm clocotitor pentru toate simțămintele romînești laolaltă reprezentate prin maestrul Verona.

Un palat al artelor este — fără tăgadă — unul din visurile noastre mari, dar îndepărtate. Nu ne-am fi așteptat niciodată ca vreun minister oarecare să-l înfăptuiască așa de curînd. Uluitor de curînd !

Oricare ar fi părerea d-lui Verona și a celorlalți sfetnici, gratuiți sau nu, ai d-lui C. Banu, socotim că zidirea unui palat al artelor mai înainte de ralizarea lăcașului de muncă intimă a artistului, este un lux de o dureroasă inoportunitate.

Un asemenea somptuos stabiliment va putea păcăli ochii călătorului străin și satisface mania de aparențe a burghezimei noastre parvenite, dar nu va ușura cu nimic situația tragică a acelora care, în întunericul umed al odăițelor provizorii, își contemplă, neputincioși, copiii fantaziei lor, agonizînd înainte de împlinirea rostului mare de lumină, de simțire și cugetare.

E foarte adevărat că, mai întotdeauna, oficialitatea noastră a considerat artele plastice prin lornieta amatorului de literatură mălăiață. Și a confundat idealul și trebuințele tehnice ale artistului plastic cu acelea ale « poetului », furnizor, comod și fericit, la masa cafenelei boeme, de epitafuri glumețe, triolete funebre și ode patriotice, pentru uzul intelectual al clubului politic de vizavi. *

S-a ignorat necontenit și se ignorează mereu, un detaliu de o capitală importanță, anume că, meșterii pictori, sculptori și graficieni, au nevoie — în afară de talentul și strădania lor — de un atelier stabil, spațios și prielnic, în care să-și poată păstra și manipula considerabilul arsenal de materiale și ustensile, fără ajutorul cărora nici o idee mare de artă nu ia ființă, dacă este silită — așa cum se petrece la noi — să încremenească la forma meschină a eboșei în care, dacă se poate, cîteodată, întrezări avîntul unei inspirații, nu se pot urmări însă undele adînci și stilizate ale emoției artistice și rafinamentul în cizelarea amănuntului expresiv și concludent.

Condițiile improprii, în care se zbate artistul romîn, — cele mai detestabile din cîte cunoaștem în Europa, — zăgăzuiesc progresele artei romînești, imprimîndu-i — împotriva idealului și voinței creatorului — pecetea, compromițătoare, a neisprăvitului.

Un palat al artelor va putea el remedia răul acesta ? Desigur: nu. Ci l-ar agrava. Căci va cere — potrivit destinației sale — o împodobire interioară

,— atît în cîmpul artei țărănești cît și în acela al artei „culte". Numai că o astfel de prezentare a puterilor noastre originale în fața străinătății, statul singur e în stare să organizeze. Iar statul nostru — pe care nu-l confundăm cu *Patria* — este, prin educație și instrucțiune, cu desăvîrșire lipsit de simț și cugetare romînească — și eminamente antiartistic. » (« Rampa » 6 noiembrie 1927.)

* Aluzie la clubul partidului reacționar național-liberal, aflat, în acea vreme, pe Calea Victoriei, peste drum de « Capșa ».

cu lucrările artiştilor noştri, executate şi mai grăbit în aceleaşi condiţiuni ruşinos de primitive.

Vom avea atunci spectacolul — ilariant pentru cercetătorul străin, şi tragic pentru noi — al unui cavou scînteietor de bogăţie, în care [arta], înamorată de lumină, de culoare şi de formă, va fi depusă aici, cu ipocrită ceremonie, după ce fusese asasinată, în subsolurile mucede ale feudalismului financiar, prin abandonare şi întuneric, înainte de vreme.

1923

CONDIŢII DE MUNCĂ [101]

. . . . . .

Arta plastică are un mare beteşug: costă gologani.

Gologani îl costă şi pe cel care o exercită şi pe cel care o achiziţionează. De aceea ea nu s-a dezvoltat, şi nu va putea să se dezvolte, decît într-un mediu îmbelşugat materialmente. . .

Ca să creeze o capodoperă literară, poetul n-are nevoie decît de cinci creioane Hardmuth, de zece caiete de dictando, de cîteva cafele turceşti şi un colţ de masă, indiferent dacă masa se găseşte instalată la Capşa, în pod, în subsol sau în magazia de lemne. . .

Muzicianul, ca să compună o simfonie, n-are nevoie decît de o cameră (cu cît mai goală, cu atît mai proprie), de plaivaz, hîrtie liniată şi, cîteodată, de un clavecin ori un pian. Altceva nimic. (Ba unii n-au avut la îndemînă nici chiar simţul auzului, fără de care — ce superstiţie ! — se bănuia că nu se poate face muzică bună.)

Dar să ne gîndim şi la bietul artist plastic.

Sculptorul bunăoară, are neapărată trebuinţă de un atelier vast, şi nu la al optulea etaj sau în subsol, ci numai la un parter cimentat pe jos.

— Na-ţi-o bună că ţi-am dres-o ! — ai să zici mata, de colo — ce mofturi ridicole !. . . Poi azi şi nababii locuiesc la al şasesprezecelea cat !

— Nu-i tocmai aşa. . . Sculptorul nu lucrează la birou şi cu materiale uşoare, ca poetul, ca muzicianul şi nici ca tăietorul de cupoane. Munca lui se face cu lut, cu blocuri de marmoră, cu stînci de piatră, care nu se pot urca sau scoborî cu ascensorul, ori în spinare, pe scările strîmte şi încîrligate ale locuinţelor cu etaje. Toate aceste materiale, care pot depăşi adesea cîteva mii de kg, nu se manipulează decît pe tăvălugi de lemn, care să ruleze din curte direct în atelier. Ş-apoi bietul sculptor lucrează într-o murdărie de moloz şi aparate de parcă ar fi în slujba canalelor municipale.

Cît e vorba de pictor, altă dandana. Fără o odaie spaţioasă, cu geamuri mari, prin care lumina să pătrundă abundent, ca într-o seră şi, mai ales, fără o lumină fixă (ori de la nord ori de la sud), pictorul nu-şi poate exercita meseria, aşa cum s-ar cuveni.

Dacă mai adaugi, peste aceste marafeturi, absolut indispensabile plasticilor, şi problema modelelor (greu de găsit şi destul de costisitoare), încă n-am terminat cu lista marilor dificultăţi pe care le întîmpină artistul în luptă cu meşteşugul lui. Pentru exerciţiile zilnice, care să-l ducă la posedarea formei ori a culorii — exerciţii care nu-i rentează, deocamdată nimic —, se cere un capital, oră cu oră, ani întregi de-a rîndul, risipit pe materiale care, mai ales azi, au ajuns la preţuri năzdrăvane.

1938

EXPOZIȚII [102]

. . . . . .

Cine-i pune pe unii oameni să se amestece unde nu le fierbe oala?. . .

Lauda ca şi ponegrirea neîntemeiate sînt deopotrivă de dăunătoare, şi pentru tînărul talent şi pentru public.

Tot într-o prăvălioară (de astă dată o prăvălioară unde se vînd. . . bilete de loterie), a fost închiriat un perete (cu lumina din coastă) celui mai bun element pe care-l are Academia de arte frumoase, în acest timp. Înainte de a-şi fixa pînzele, între reclama cu milioane norocoase, proprietarul imobilului, cîrciumar de profesie, i-a triat lucrările, ca la Salonul Oficial, obligînd, în numele « moralei publice », pe bietul student să pună cu faţa la perete şi după tejghea tot ce era nuditate feminină. Am văzut, prin fraudă, aceste piese cenzurate: erau inocente studii lucrate în atelierele Academiei, în vederea concursului de sfîrşit de an.

Am mai vizitat o altă expoziţie, aranjată în încăperea funebră a unei prăvălioare de... coroane pentru morţi.

Fiecare tablouaş era flancat de aceste sinistre articole mortuare şi de panglicile lor cu « regrete eterne ».

. . . . . .

Primul — şi adesea unicul — vizitator al acestor expoziţii, este agentul de la percepţia municipală. El vine, din partea oficialităţii, să încaseze de la pictor. . . « taxa de firmă ». Această « firmă » se rezumă, de obicei, la un petic de hîrtie albă, lipit de geamul prăvăliei, care anunţă, discret şi oarecum cu frică pe trecător: « Expoziţie de pictură ».

Rezultatul material al acestei mişcări plastice:

Bieţii pictori, după un an de muncă, în mizerie, mai rămîn datori negustorului de culori, încadratorului, proprietarului « sălii de expoziţie » etc.

În ajunul închiderii, totul se lichidează cinstit: creditorii îşi primesc drepturile — în natură.

Şi sărmanii tineri entuziaşti scapă, astfel, de o nenorocire suplimentară: nu mai au nevoie să cheltuiască şi cu căruţa, ca să le întoarcă calabalîcul spre casă. . .

1938

ARTA ÎN PROVINCIE [103]

Iaşul nu mai este ce era acum cincizeci de ani. . . *

Din mîndria lui de altădată, a ajuns un biet burg părăsit de toţi şi de toate.

Un obosit orăşel de provincie, în care nu întîlneşti decît funcţionari administrativi, profesori şi pensionari — toţi preocupaţi de ideea cum să-şi mai menajeze biata lefşoară, ca să dureze pînă la sfîrşitul lunii. (Aici lefurile se plătesc cu o lună întîrziere). . .

Oameni cu bani — da!. . . se mai găsesc, pe ici pe colo, dar banul, la ei, e hărăzit numai pîntecului şi voluptăţilor trupeşti. « Luxul » nu-i interesează (Pentru ei — ca pentru majoritatea parvenitilor — arta, literatura, muzica, teatrul etc. . . e « lux ».)

---

* Tonitza abordează aici problema artiştilor din oraşele de provincie, care nu a fost rezolvată decît în anii puterii populare, prin crearea filialelor Uniunii Artiştilor Plastici din R. P. R. şi a expoziţiilor regionale anuale.

Cînd — rar de tot — un parvenit ieşean lunecă pe panta acestui « viciu » al « luxului », şi are destul bănet ca să-l poată practica, fuge la Bucureşti.

Fericirea parvenitilor e să se epateze între ei.

Fiindcă nu se pricep la artă, cad repede în ispita de a deveni. . . « mari colecţionari ».

Minunat prilej, pentru excrocii internaţionali, de a-şi plasa crutele şi falşurile maeştrilor europeni.

Va să zică — dacă ar fi avut Iaşul ateliere, săli de expoziţii şi, mai cu seamă, belşugul pe care-l are Bucureştiul, apoi. . . am fi « mişcat » şi noi aici, măcar pentru satisfacţia de a face bucurie ieşenilor « exilaţi în capitala ţării ».

Pînă una alta, îngroziţi de foame şi de indiferenţa generală, artiştii plastici ieşeni iau drumul Bucureştilor; unii temporar, numai ca să-şi desfacă produsul muncii lor acolo, alţii, cei mai mulţi, ca să se instaleze definitiv.

Ceea ce se petrece cu « mişcarea plastică » la Iaşi, se petrece în toate oraşele mari ale întregii Moldove.

Cît despre bietele orăşele din această provincie !

Deci: a putut să pară că are adîncă pricepere asupra contemporaneităţii artistice a ţării, acel profesor de istoria artelor şi. . . critic de artă, care, se zice, a afirmat la radio, că Iaşul, — care e sîmburele intelectual şi artistic al Moldovei — n-a dat nimic în plastica romînească ?

Ignoranţă ?. . . Gogomănie ?. . . Farsă abjectă ?

Din toate la un loc. . .

Istoricul de mîine care, la lumina documentelor autentice, va verifica afirmaţiile istoricului de azi, va zîmbi, fără îndoială, compătimitor, şi-şi va zice în gîndul său:

— « Vai de capul lui de bleg !. . . Apoi dacă înşiră el atîtea eronate prăpăstii asupra artiştilor contemporani cu dînsul, ce să-l mai cred cînd se bagă în mişcările artistice desfăşurate cu secole înainte ! ? ». . .

Îmi îngădui să fac o rugăminte:

Poate se va găsi unul [la ministerul artelor], din cei cîteva sute de funcţionari de acolo, care să săvîrşească minunea de mult aşteptată: o statistică, întovărăşită de scurte note biografice, a artiştilor romîni, încă în viaţă. Va servi mai tîrziu la ceva.

Anume se va afla peste cîteva sute de ani din scripte oficiale că biata Moldovă a lăsat o dîră cu urmări adînci în mişcarea artistică a neamului romînesc. . .

Sărind peste Eminescu, Luchian şi atîţia alţii, al căror glas a amuţit de mult, s-ar putea începe cu Petraşcu, Enescu etc. care ar mărturisi (fără ruşine pentru Romînia), că sînt moldoveni şi că n-au pentru Iaşi disprețul sec al domnului profesor critic de la Radio. . .

1938

II

LUCHIAN ÎNTR-UN MUZEU. . . [104]

Acum cîteva luni, un foarte bogat colonel de intendenţă îmi trimise o carte poştală, astfel întocmită:

« *Mult stimate domn. Am onoarea a vă face cunoscut că subsemnatul. . .* (urmează numele şi titlurile). . . *avînd nevoie de a-mi aranja muzeul cu ceva*

modern şi chic, auzind în salonul d-lui general Y... vorbindu-se de d-ta care te pricepi în specialitatea beleartelor frumoase, ca să mă consulţi consecutiv asupra dispoziţiilor şi valoarei pe care d-ta vei binevoi a mi-o indica.

Colonel... A»

A fost o zi delicioasă pentru mine, ziua în care mă prezentai arhimilionarului colonel de intendenţă A. şi soţiei sale, d-na Cleopatra A., o fetiţă aproape, dar rumenă, foarte rumenă şi dolofană.

În « hall », un hol enorm, mese şi scaune scunde, în trestie de mare, acoperite cu diafane draperii de mătase roz, de poalele cărora atîrnau, ca nişte struguri, trei ciucuri de fir.

De jur-împrejurul pereţilor — tapetaţi cu hîrtie zugrăvită, reprezentînd pansele roşii. portocalii, violete şi albastre, mari cît floarea-soarelui — stau agăţate, cu noduroase lanţuri bronzate, enorme oglinzi de cristal băgate în uriaşe rame de brad, presărate cu boabe de nisip şi o infinită colecţiune de scoici marine. La ferestre şi uşi perdele groase de postav maron pe marginea cărora erau cusute largi galoane de caporal, culoarea gălbenuşului de ou.

Între cele două ferestre, care dădeau spre grădiniţa cochetă, trona o vastă panoplie, în forma pajurei regatului romîn, peste care o blană de urs alb susţinea nenumărate trofee de război: lănci, carabine, baionete, diverse revolvere cu repetiţie şi chiar o înfloritoare puşcă-mitralieră...

Sub panoplie, pe o panglică tricoloră, ingenios întortocheată, se putea citi, în zvelte litere albe, următoarea închinare:

« *PRIN FOC ŞI SABIE CU DUMNEZEU ÎNAINTE, VIVAT ROMÎNIA MARE ŞI CLEOPATRA MEA. 1916—1919* ».

Deasupra panopliei, într-un nostim panou circular, ornat cu flori şi frunze de stejar artificiale, d-na Cleopatra îmi ajută să descifrez, indicîndu-mi, suspinătoare, cu braţul ei rotofei şi trandafiriu, cele ce urmează:

« *D-nei Col. A.*

Ah! luna străluceşte pe cer!
Dar eu oare ce să vă cer?
Decît o eternă amintire
Că p-acest pat de mîhnire
Aţi îngrijit îngereşte
De-un rănit ce se sfîrşeşte!!

Locot. R. V. »

Vizitarăm pe rînd toate celelalte opt camere, unde avui prilejul foarte rar să-mi delectez privirea cu tot ce arta mobilierului a produs de la arabi şi pînă în zilele noastre. În special fui adînc impresionat de chipul ingenios cum d-na Cleopatra ştiuse să înfrăţească — în « sala rustică » — strungăria ţăranului bănăţean cu decoraţiunea rece, severă şi totuşi elegantă a două fotolii « empire » şi a unui capricios birou « Louis XIV ».

După ce furăm serviţi cu un ceai suculent — garnisit cu brînză de burduf, şocolată Marquis, ţuică de Văleni, biscuiţi englezeşti, fursecuri, petit-fururi, icre negre şi fondante —, d. colonel îmi zise, pe un ton grav, aproape misterios:

— Vreau să fac un muzeu de artă. Am cîteva tablouri, dar nu sînt mulţumit. Înţelegi d-ta: ori laşi după moarte un lucru cumsecade, ori nimic...

Trecurăm, spre ultima sală nevizitată: muzeul.

D-na Cleopatra îmi luă brațul și, pășind cu mine peste pragul acestui modest templu, îmi șopti:

— Arta este ca și războiul: regenerează sufletele . . .

D. colonel dădu la o parte uriașele perdele de foi de cort și lumina năvăli peste cei patru pereți căptușiți cu tablouri în rame aurii și somptuoase.

Din toate cadrele țîșneau către mine, amenințătoare, baionete, guri de tun, țevi de pușcă și de mitraliere. Pretutindeni uniforme romînești, ireproșabile, triumfătoare, și uniforme dușmane, scîlciate, tăvălite în pămînt, lamentabile.

— Epopeea națională !

— Văd . . .

Pe ici pe colo cîteva rame modeste îmbrățișau cîte un crîmpei de peisaj, cîte un cap de fetiță sau simple flori de cîmp.

— Pe astea vreau să le schimb: le scot la reformă, zise colonelul, indicîndu-mi cu degetul cel mic de la mînă, umilele tablouașe așa de străine, prin conținut, de epopeea națională.

Le examinai atent. Erau niște Luchieni, veritabili Luchieni.

Zic colonelului:

— Minunate sînt bucățile astea . . .

— Astea micile?

— Da.

— Ha, ha, ha ! . . . poi, le scot la reformă . . .

— Dar sînt Luchieni.

— Cum Luchieni?

— Pictură de pictorul Luchian.

În zadar încercai să explic cine a fost Luchian și ce neprețuită comoară artistică posedă doamna și domnul colonel de intendență.

În sfîrșit — enervat de încăpățînarea mea, care-i contraria estetica —, amfitrionul îmi strigă:

— Lasă, dragă domnule, că și noi ne pricepem ceva la artă. Spuseși că Luchian al d-tale a murit sărac. Pictor mare și sărac ! Se poate? Cînd faci tablouri bune, vinzi scump; cînd vinzi scump ai bani; cînd ai bani, ai și o situație în societate. Sărăcia nu poate constitui un certificat de capacitate nici chiar în artă . . .

Logica domnului colonel mă derută completamente.

Ne despărțirăm în termenii celei mai perfecte și mai reci politețe.

*

La o lună după scena aceasta, se opri la ușa casei mele o gabrioletă elegantă, trasă de doi cai negri, mîndri și nervoși. Colonelul îmi aducea o veste mare, și-mi cerea un sfat:

Un ofițer dintr-o misiune străină a venit deunăzi să-i viziteze muzeul, s-a înamorat de « fleacurile alea ale lui Luchian », și-i oferă pe ele 100.000 de lei.

— Ce să fac? Mi-i teamă să nu fie la mijloc vreo farsă.

— Nu-i nici o farsă, domnule colonel, dă-i tablourile și pune mîna pe bani: cine are bani, are o situație în societate; sărăcia nu poate constitui un certificat de capacitate nici chiar în intendență . . .

1920

DOUĂ ÎNTÎMPLĂRI [105]

Acum vreo cincisprezece ani am avut prilejul să pătrund într-un salon şi să discut cu o doamnă din societatea noastră « înaltă » cîteva chestiuni generale de literatură. Doamna din societatea « înaltă » citise cu înfrigurare cîteva manuale didactice — o poetică, o retorică, vreo două-trei crestomaţii străine şi romîne — şi căpătase siguranţa că posedă astfel tot cheagul necesar unei înţelegeri largi a Frumosului. E drept că în toiul acelei discuţii — discuţie superficială, întreruptă de banalităţi şi de mici cancanuri « mondene » — eram furat să cred că doamna din « înalta societate » este, prin excepţie, unul din acele rare exemplare care să aibă sufletul deschis şi către alte orizonturi decît acelea ce mărginesc pereţii parfumaţi ai « buduarului » ori ai atelierului de mode.

Dar vai ! în timp ce mă felicitam de această descoperire, doamna din « societatea înaltă », începu să-mi reciteze cu o căldură, de altminteri comunicativă, una din « părerile » atunci proaspăt apărute în « Universul » şi datorită penei lui Marion.

— Vă place Marion, doamnă ?

— Ah ! e nostim de tot. Şi are o vervă adorabilă. De altminteri e singurul nostru umorist de seamă.

— Caragiale totuşi . . . — încercai eu.

— O ! Caragiale e anost şi somnifer, iar pe urmă nici nu e publicist de meserie ; am auzit că o face pe chelnerul la o berărie sau aşa ceva. Încai dacă ar fi original, dar plagiază pe toată lumea ; n-ai cetit ce scrie Caion . . . ?

Mi-am plecat capul, învins. Dar prin salonul doamnei din « înalta societate », nu m-a mai prins nimeni de atunci.

La cîţiva ani după această scenă, fui chemat în casa unui mare bancher, să mă consulte într-o mică daraveră artistică. Burghezul acesta, îmbogăţit în cîteva zile printr-o operaţie de bursă norocoasă, voia să-şi amenajeze apartamentul într-un chip care să-l facă demn de un mediu mai rafinat. Cumpărase deci, cu duzina, diverse lucruri de « artă », pe care şi le agăţase, într-o simetrie exasperantă, pe tot întinsul pereţilor tapetaţi în culori ţipătoare. Printre aceste « bibelouri » — pentru bancherul nostru « bibelou » însemna tot ce este un lucru fără însemnătate practică — se afla şi un mic tablou, aşa de mic cît o carte poştală, reprezentînd un căpşor blond de înger, o minunată « eboşă » din cîteva lovituri de penel, însă aşa de solid construit, aşa de adînc expresiv şi aşa de armonic colorat, încît rămăsei ţintuit. O capodoperă surprinzătoare.

— Ascultă, pictore, te-am chemat tocmai să-mi isprăveşti « drăcia » asta, căci mă înţelegi, vreau să am în casă tot lucruri făcute ca lumea.

— Nu te sfătuiesc să te atingi de el. Şi spusei îndurerat :

— Pictura aceasta are mare valoare aşa cum se găseşte ; dacă adaugi ceva la ea o distrugi cu desăvîrşire.

— Pentru ce . . . ?

— Pentru că . . . pentru că . . . d-ta ai un Correggio veritabil . . .

Studiasem mult pe Correggio în chiar cetatea de baştină, în Parma, şi ceea ce-i spuneam bancherului nu era de loc o farsă, cu toate că nu-mi puteam explica existenţa acestei minuni de artă într-un biet orăşel amărît din fundul Moldovei.

Bancherul începu să rîdă :

— N-am ştiut că un aşa mare « finanţ », cum este Correggio, poate să facă oameni cu vopsele . . .

— Am zis: Correggio, nu Carnegie *. Correggio a făcut pictură, Carnegie parale...

— Atunci mai bine mi-ar fi convenit ca tabloul să fi fost zugrăvit de Carnegie — un om aşa mare... !

Am plecat dezgustat, lăsînd pe clientul meu în hotărîrea nestrămutată de a « termina » pe Correggio.

Peste cîteva zile mă prezentai din nou, de astă dată însoţit de un tînăr cu stare, care-şi făcuse studiile în Milano şi pe care izbutisem să-l conving că poate pune mîna pe o capodoperă în schimbul unei sume ridicole.

— Am venit cu d. profesor, care doreşte mult să vadă colecţia d-tale de « bibelouri ».

Foarte încîntat de vizita aceasta, bancherul ne arătă, cu explicaţii incoerente şi plate, toată bogăţia acumulată după « lovitura » de la Bursă.

Îngeraşul lui Correggio lipsea. Întreb îngrijorat de el.

— Ah! acum să-l vezi — « un bijou »... nici nu-l mai cunoşti...

Şi bancherul radia de satisfacţie.

Într-adevăr îngeraşul lui Correggio era de nerecunoscut. Sărmanul !... încăpuse pe mîna unei profesoare de desen din localitate, care se oferise, gratuitamente, să... retuşeze şi să... completeze opera marelui şi delicatului maestru din ultima licărire a Renaşterii italiene.

Îngerul diafan şi blond luase — sub impetuozitatea picturală a « profesoarei » — înfăţişarea hidoasă a unei « ţaţe » decrepite...

Aceste două întîmplări — şi pe urmă încă altele, tot aşa de caracteristice — m-au lămurit suficient asupra halului de plîns în care zace « naţiunea » noastră sub raportul educaţiei artistice.

Astăzi, ca şi acum cincisprezece ani în urmă, situaţia este aproape aceeaşi. Guvernele noastre au avut alte preocupări — (vai ! le cunoaştem cu toţii) — decît aceea de a ridica nivelul cultural al ţării romîneşti...

1919

« SPECIFICUL NAŢIONAL » [106]

Din jurnalul intim al unei fete

« Ah !... ce vis straniu.

Se făcea că mă aflam pe o pajişte, presărată cu toate florile pămîntului cîte au răsărit din nemărginita fantazie a acelui vraci misterios şi fără de moarte, pe care părinţii ne obligă să-l numim cu un cuvînt lung şi zăngănitor, ca un tren de tinichea: Dumnezeu.

Cu şorţul prins în brîu — (un şorţ de olandeză, cu dantelă şi fluturi) — şi rochiţa scurtă — (oh !... niţeluş mai lungă decît a mamei) — alergam ca o nebună, culegînd la întîmplare, dar fericită, tot ceea ce ochiul meu, pofticios ca un copil, întîlnea în cale şi dorea.

Cu poala încărcată de flori, cu părul desfăcut pe umeri, sufletul îmbătat de soare şi parfum, rîdeam în paradisul acesta de culori şi lumină — crezîndu-mă liberă ca o rîndunică şi fără de grijă —, cînd deodată zării, la cîţiva paşi înaintea mea, un domn în haină neagră, cu ochelari, pălărie înaltă, în mîna

* Interlocutorul imaginar al lui Tonitza confundă pe marele pictor Correggio cu cunoscutul capitalist financiar din S.U.A. — Carnegie. Faptul e menit să pună în lumină incultura claselor stăpînitoare şi orientarea tuturor preocupărilor lor spre un scop unic: banul, înavuţirea.

dreaptă un dicționar enorm, iar în stînga o lupă și alte instrumente necunoscute mie. Un moment am crezut că e verișorul nostru Kiki, care vrea să-mi facă deghizat o farsă, după obiceiul lui, și m-am repezit la el, răsturnîndu-i în cap toate florile înmiresmate, pe care le purtam în poală. Apoi, cum potopul acela neașteptat de petale îl ameți̧se și-l făcuse să cadă în brînci, am încălecat pe spatele lui și am început a-l bate, cu una din sculele căzute alături, ca să alerge cu mine prin cîmpuri. Dar personajul meu se ridică pe picioarele de dindărăt și mă dădu de-a berbeleacul, în iarbă.

Cînd m-am ridicat, văzui înspăimîntată, că domnul acela nu era singur. O armată de exemplare omenești, identice, se înșiră de-a dreapta și de-a stînga lui, făcînd în fața mea un zid kilometric, un zid de nepătruns și macabru, din care țîșnesc către mine, prin sticle rotunde de ochelari cu ramă neagră, milioane de priviri. . .

O, privirile acelea, așa de uscate, așa de uscate !. . .

Am încercat să țip de spaimă, dar n-am izbutit să scot din gît decît un sunet subțire, aproape imperceptibil, de gîză mică strivită mișelește, între degete.

Încet, pe nesimțite, perfid, zidul negru începu să-și deplaseze aripile în jurul meu, ca să mă încercuiască. Avui atunci o groază așa de cumplită încît, ca prin minune, puterile îmi reveniră și făcui încercarea eroică de a o rupe la fugă în cîmpul larg, mai înainte de a fi prinsă în cursa care mi se întindea. Dar vai !. . . abia făcui cîteva salturi, cînd mă prăbușii cu fața în jos și mă simții înăbușită. Mîini moi și umede îmi strîngeau beregata și-mi astupau nasul și gura. Mi-am dat seama că sînt asasinată și leșinai — cu gîndul împăcat că astfel voi muri mai ușor.

Cînd îmi revenii în fire, crezui că sînt pe lumea cealaltă. Mă găseam pe o masă de zinc rece, într-o vastă pivniță boltită, una din acele pivnițe vrăjitorești în umbra căreia sclipea un arsenal întreg de aparate și obiecte bizare: alambicuri, furci, clistire, troițe, eprubete, retorte, opinci, cazane, ibrice, bocale, icoane bizantine, flacoane, microscoape, ițari, catrințe, foarfeci, steaguri, căciuli, sumane — plus o gigantică bibliotecă, în rafturile căreia zăceau, perfect aliniate, mii de opuri groase, în legături străvechi de piele. O ordine glacială, de farmacie sau de muzeu, domnea în această încăpere, unde mă înăbușea un miros insuportabil. Un miros indefinisabil. Un miros științific. Încercai să sar de pe masa de zinc, însă îmi fu peste putință. Brațele, picioarele și capul îmi erau fixate în legături invizibile și dure. Extenuată de eforturi zadarnice, gemui, mai mult pentru a-mi ușura sufletul decît în speranța unui ajutor, în care nu mai nădăjduiam. Deodată, în plafon, se aprinse un mic bec electric, în chip de opaiț primitiv, cu o lumină fosforescentă, orbitoare și. . . sacră. Atunci — Dumnezeule ! — mă descoperii într-o oglindă de cristal ce se înclina deasupra-mi suspendată într-o baghetă de alamă — complet goală. Nu mă cunoscusem niciodată așa. (În camera noastră e numai oglinjoara de ras, a tatii, iar în baie, mama nu ne-a pus decît un ciot mic, rămas de la bunica, de dimensiunea atlasului geografic, care e veșnic aburit.) Nu știu pentru ce, dar, tot uitîndu-mă la trupul meu alb — (vai ! așa de alb, în lumina aceea, ca o statuie de porțelan) — simții că sîngele îmi năvălește în obraz și în minte îmi răsări deodată, sub șapca cu cozorocul enorm și țigareta în colțul gurii: Kiki. Imaginea lui era așa de clară, așa de adevărată și întreagă, încît, exaltată de iluzie, strigai veselă, zbătîndu-mă în legăturile mele nemiloase:

— Kiki... ! ... Kikişor... ! ... Kikilon !

În clipa aceea chiar, un huruit surd se auzi în fund; o uşă mare, cu canaturi de fier, se căscă, holbîndu-se la mine ca un ochi înfricoşător, de balaur — şi în pervazul ei apăru, puhoi interminabil, armata de domni gravi, aceiaşi care mă pîndiseră, mă înconjuraseră şi îmi furaseră libertatea în cîmpul cu soare şi flori. Nu mai purtau însă modernele redingote negre, nici pălării înalte, ci o carnavalescă îmbrăcăminte foarte asemănătoare cu a «doctorilor» din vechile stampe medievale, înfăţişînd reuniuni misterioase de alchimişti. (Tanti Zulnia are în bibliotecă ei un album cu asemenea mutre.) Închizitorii mei păşiră, monom, în camera unde mă aflam ligotată, făcură de trei ori înconjurul mesei, şi se opriră la un semn simbolic al şefului lor. Apoi şeful, înfigîndu-se în faţa mea, îşi suflecă mînecile, mă binecuvîntă cum fac popii peste colive...

Şi tortura începu printr-un interogatoriu penibil, la care nu putui da nici un răspuns mulţumitor, fiindcă nu pricepeam nimic din cele ce mă întrebau — deşi mi se vorbea romîneşte.

După douăsprezece ore, în care timp mi se puseră şapte mii şapte sute şaptezeci şi şapte de întrebări, doctorii mei se retraseră jigniţi şi furioşi de ignoranţa mea, lăsînd pe unul singur dintre ei, să mă supravegheze...

— Ce aveţi cu mine? — am îndrăznit eu să şoptesc, într-un tîrziu, rugător.

— Să te îndreptăm pe calea adevărată, căci eşti o rătăcită: ne faci neamul de rîs şi de ocară...

— Cu ce am greşit, doamne?... Nu mă ştiu vinovată de nimic !

— De ce nu naşti?

— ? !? ...

— Trebuie să naşti ! pentru asta te-am adus aici: să naşti !...

Cînd călăul îmi vorbi de lucrul acesta, o revoltă extraordinară mă smulse din apatia în care zăceam şi un urlet disperat pe care nu-l puteam reţine făcu pe doctor să sară asupra mea şi cu o sculă foarte asemănătoare cu seringa, îmi administră o injecţie adîncă sub clavicula stîngă. Căzui subit într-un calm de vită obosită. Imediat după aceea, uşa din fund se deschise din nou şi gloata de doctori năvăli iarăşi în jurul meu, surescitată. Şeful întrebă extrem de interesat pe supleant:

— Cu ce-ai început?

— Cu *troiţină* în doză mijlocie.

— Perfect. După asta îi facem o fricţiune, în diagonală, cu *sarică de moţ*.

— Sînt de părere, adăugă un altul, ca pe urmă să-i dăm un *depurativ de untdelemn de candelă de la icoana precistei din mănăstirea dintr-un lemn...*

— Apoi o cataplazmă de *zeamă de curele de opinci, cu baligă de zimbru alb şi scuipat de cuc...*

— Pe urmă trei buline din *scamă de catrinţă, lînă de cîrlană, scuturătură de aba* şi *cînepă topită în balta Snagovului...*

— Perfect — spuse şeful —, îi vom face după aceea o nouă injecţie cu *drojdie de smalţuri de ulcele* şi, la cinci minute, o alta cu *extras de terci de mămăligă*, combinat cu *prafuri de ţurţuri de iadă roşie...*

— E indispensabil de asemenea, pentru accelerarea expulzării, o *clismă fierbinte cu spălătură de frescă din biserica Domnească*, amestecată *cu rumegătură de peri din condeiele răposatului întru veşnică pomenire zugrav Ion* şi cu *albuşuri de ouă de şoim...* la care vom adăuga cîteva dramuri de *ulei de lemn sfînt din catapeteazma de la Cozia...*

— Dacă nici după toate acestea nu va naşte, îi vom administra pe gură, comprimate, toate volumele de poezii şi proză « specifice » cîte au apărut de la Văcăreşti pînă la Florica şi — pe verso — douăsprezece calupuri dure, conţinînd esenţa celor nouă mii nouă sute conferinţe şi optsprezece mii foiletoane, tipărite în decursul anului întru slava artei romîneşti care va că vie...

.....

Şi doctorii mei mă luară în primire.

Timp de cinci ore trecui prin cele mai infernale suplicii, imposibil de mărturisit, chiar în aceste file intime. Trupul meu alb şi zvelt luase proporţiile şi culoarea unui hoit de hipopotam. Capul avea hidoşenia vînătă a unui alcoolic epileptic. Simţeam că-mi pierd pentru a zecea oară cunoştinţa cînd, din oglinda de deasupra mea, scoborî, ca printr-o fereastră a cerului [o arătare] scăldată într-o lumină paradisiacă.

Cu o lovitură de spadă (o spadă de argint) legăturile în care eram ţinută săriră în lături şi eu mă înălţai vioaie, frumoasă şi pură — ca altădată...

Mă luă sub aripile lui şi cu o voce tremurătoare întrebă:

— Ştiţi voi cine e copila asta?

Şeful răspunse pentru ceilalţi:

— E « arta romînească »...

— De ce o torturaţi?

— Să nască specificul...

[Arătarea] izbucni într-un hohot de rîs formidabil şi zise:

— Lăsaţi copila să zburde slobodă, pe unde o cheamă tinereţea şi inima. Ogoarele ţării sînt pline de flăcăi voinici, de lunci parfumate şi tainice. Lăsaţi-o să zburde slobodă — şi va naşte, la vremea ei, Făt-Frumos, isteţ şi sprinten. Siluirile — oricît de savante — nu au zămislit nicăieri şi niciodată decît lepădături.

[Apoi] m-a luat în braţe şi s-a înălţat cu mine, prin lumina oglinzii, afară în azur — ca să mă limpezesc. M-a depus apoi în livadă şi mi-a zis:

— Cînd vei mai fi în primejdie, gîndeşte-te la mine. Eu sînt Libertatea, Libertatea artei. Nu mă uita.

M-a sărutat pe frunte şi s-a topit în lumină.

Cînd m-am deşteptat din visul acesta, văzui ferestrele de la iatac deschise în lături — şi prin ferestre îmi venea din grădină larmă veselă, de cosaşi...»

1928

« PRIETENUL ARTIŞTILOR » [107]

SCENA I

(Istoria se petrece în Bucureşti, în iarna anului 1929 şi este — deşi fantezistă — riguros autentică.)

PERSONAJE:

Pictorul Renea, 25 ani, debutant;

Dr. Corneliu Ţîntea, docent universitar, specialist în coşuri, pistrui şi negi, 35 ani. Accent ardelenesc, siluetă de ogar, fizionomie de şoarec.

PICTORUL *(pătrunzînd în cabinetul medicului):* Bună ziua, domnule doctor. Iertaţi-mă că vă deranjez în orele dv. de consultaţii, dar fiindcă n-am văzut pe nimeni în anticameră, am îndrăznit...

Dr. ȚÎNTEA *(iscodind prin ochelari):* Servus... Dar cu cine mă rog, am onoare?

PICTORUL: Vin de la încadratorul meu, de la Fureck, care mi-a spus că azi dimineață ați văzut la el un tablou de-al meu...

Dr. ȚÎNTEA: Da... da... și i-am lăsat vorbă că tare mult mi-ar place să cunosc și pe autor... Fiindcă, află asta acum de la mine, confidențial: eu sînt un permanent prieten al artiștilor și-mi place să-i încurajez din toate putințele sufletului meu...

PICTORUL: Vă mulțumesc... Oameni ca d-ta sînt rari. De aceea am îndrăznit chiar să păşesc pragul casei d-tale cu o intenție, care ar fi ofensător suspectată de alții...

Dr. ȚÎNTEA *(încîntat și bănuitor):* No... spune de la inimă...

PICTORUL: Mîine dimineață am vernisajul expoziției mele la Ateneu, unde am dat cincisprezece mii de lei acont, încă de astă-primăvară. Mai am încă de dat cinci mii.

Dr. ȚÎNTEA: No... frumos... D-apoi să le dai restul cînd vei fi isprăvit cu expozițiunea...

PICTORUL: Nu se poate. Regulamentul e precis, cel puțin pentru pictorii care nu fac parte din comitetul Ateneului: chiria sălii trebuie plătită anticipat.

Dr. ȚÎNTEA *(indignat):* Dar asta e o specula nerușinată... Eu am să vorbesc și am să obțin de la verișorul meu o schimbare la regulamentul acesta infam.

PICTORUL: Cu d. dr. Anghelescu?

Dr. ȚÎNTEA *(oțărîndu-se a scîrbă):* Nu!!... însă voi vorbi cu Aurel!...

PICTORUL: Cu d. ministru de la Arte?

Dr. ȚÎNTEA: În persoană... Că el face tot ce spun eu. Ține la mine ca la Iezus... Și am să-i mai spun să-ți cumpere din expozîțiune încă vreo trei-patru pînze, cu prețuri faine....

PICTORUL: Mulțumesc... Eu însă diseară, între 6 și 8, trebuie să montez expoziția. Acuma sînt ceasurile 5. Mai aveți vreme de vorbit cu d. ministru?...

Dr. ȚÎNTEA: No...!... unde dracu să-l aflu la ora asta?! Și pe urmă, eu am conzultații pînă la opt fix. Nu pot să fiu absent de la asistența ce datoresc clienților mei numeroși...

PICTORUL: Aveți dreptate... Atunci tot dv. mă puteți scoate din încurcătură, fiindcă dacă nu pot achita acești cinci mii de lei pînă diseară, înseamnă să dau cu piciorul în trei ani de muncă și în o sută de mii de lei de material, cît îmi înghite actuala expoziție de debut...

Dr. ȚÎNTEA *(calculînd mintal, apoi luîndu-și un aer protector):* Dragă domnule, în clipele de față nu te pot servi integral, cu toate că tare aș fi dorit s-o fac pentru un talent ca d-ta. Îți pot da însă imediat două mii de lei... și pe urmă, peste o zi, două — poate chiar mîine — îți voi preda restul pînă la cinci mii, costul unei pînze...

PICTORUL: Vă mărturisesc sincer, domnule doctor, că acești două mii de lei pe care mi-i dați acum, au pentru mine o valoare de o sută de mii de lei... N-aveți idee ce răi sînt oamenii...

Dr. ȚÎNTEA: Poftim două mii... și hai să merem la atelierul d-tale să-mi aleg o pînză...

PICTORUL *(trist):* Mulțumesc... Hai să mergem, dacă nu vă păgubesc... deplasarea... din pricina clienților care așteaptă...

Dr. ȚÎNTEA: Dă-i dracului... Eu, pentru artă, fac toate sacrificiile, dragă domnule. Am o fire sentimentală și idealistă.

PICTORUL: Haidem atunci repede. După aia, trebuie să mai alerg încă pentru trei mii... și alte încurcături penibile...

Dr. ȚÎNTEA *(îmbrăcîndu-se și fericit):* Desigur... desigur...

SCENA II

(Camera din etajul al V-lea al unei case de raport. Dezordine cumplită: rame, cartoane, șasiuri, vopsele, penele — alandala. Pe o măsuță de brad, un rest de prînz« la hîrtie ». Un ibric de cafea — și un teanc de cataloage proaspăt tipărite.)

Dr. ȚÎNTEA *(ferindu-se să nu calce în pînzele care-i încurcă calea, se sprijină de măsuța de brad, și răstoarnă pe jos tot teancul de cataloage. Ridică unul, îl privește și întreabă, din ochi, pe pictor.)*

PICTORUL: Sînt cataloagele cu titlurile și prețurile tablourilor, pe care mi le-a adus acum două ore tipograful... E singurul care-mi face credit: sîntem colegi întru grafică....

Dr. ȚÎNTEA *(foiletînd):* A... a... a... Iezus Maria! ... cel mai ieftin e zece mii — și cel mai scump?..

PICTORUL: Patruzeci...

Dr. ȚÎNTEA: Care este?

PICTORUL: Sînt trei. Dar... să vă spun?... Sînt amanetate, nu le am aici. Sînt... sînt... amanetate toate trei, pentru trei mii de lei... O nenorocire! Pînă mîine trebuie să mă zbat să le scot și pe astea...

Dr. ȚÎNTEA *(grav și concludent):* Atunci mie ce-mi rămîne... dacă tot ce ai mai bun este deja plasat?

PICTORUL *(deconcertat):* Dar... domnule doctor... aveți aici patruzeci de pînze... Alegeți — la discreție.

Dr. ȚÎNTEA: No... bine... am să iau... *(privind alternativ catalog și pînze)* — eu am să iau această natură moartă. E scrisă aici: douăzeci și două de mii...

PICTORUL *(palid):* Domnule doctor...

Dr. ȚÎNTEA: Ori d-tale nu-ți place — tabloul?

PICTORUL: D-le doctor...

Dr. ȚÎNTEA: Atunci: convenit. Ține cartea mea de vizită — lipește-o pe tablău și treci mîine dimineață să-ți mai dau restul de două mii...

PICTORUL *(sufocînd):* D-le doctor... adică... încă trei mii...

Dr. ȚÎNTEA: Ar fi fost exact trei mii... dacă îți dădeam restul peste cîteva zile, așa cum ne-a fost vorba. Dar eu ți-l dau chiar mîine — și cu mari sacrificii... De ce numai noi, prietenii artiștilor, să facem sacrificii?...

PICTORUL *(extenuat):* D-le doctor...

Dr. ȚÎNTEA: Fiindcă timpul este bani. Eu, pentru a te ajuta pe d-ta acum — mi-am abandonat chiar și clinica, de unde puteam să ridic, între timp, 10—20 mii de lei... E just?

PICTORUL *(clătinîndu-se):* Just... Domnule doctor...

(Doctorul iese. Pictorul cade alb, pe un scaun de lemn, cu capul în mîini).

SCENA III

(Ateneu. Vernisajul expoziţiei pictorului Renea. Lume multă şi selectă. Pretutindeni exclamaţii de surpriză. Felicitări. Omagii. Pictorul trece din grup în grup — flămînd, trudit, surmenat, cu zîmbet tragic şi sufletul absent.)

Dr. ŢÎNTEA *(electrizat de atmosfera generală entuziastă, se apropie de pictor, îl sărută, îi strînge mîna, iar îl sărută):* No !. . . frate. . . văzuşi ?. . . Cînd îţi spuneam eu că sînt preten al artiştilor !. . . Unde pun eu mîna — pune şi Dumnezeu mila. E just ?

PICTORUL: Just. . .

Dr. ŢÎNTEA *(confidenţial):* Acuma uite ce te rog: să fii drăguţ să-mi schimbi natura mea moartă pentru femeia aceea deasupra florilor. . .

PICTORUL *(înmărmurit):* Dar, doctore. . . am pentru ea un client care-mi oferă 38 de mii de lei. . .

Dr. ŢÎNTEA: Ce-are a face ? !. . . Eu nu ţi-am dat pentru natura moartă două sute mii lei ?

PICTORUL *(tîmpit):* Două sute de mii de lei ? ! ? !. . .

Dr. ŢÎNTEA: Nu mi-ai spus d-ta că două mi de lei valorează, în timpul de criză — cînd nu puteai să te urneşti — cît o sută de mii ?

PICTORUL: Doctore. . .

Dr. ŢÎNTEA: Şi cu ceilalţi două mii, adică încă o sută de mii, nu face exact două sute de mii ?. . .

PICTORUL *(galben de mînie):* Ia toată expoziţia şi pleacă !

Dr. ŢÎNTEA: Ce ?. . . Te-ai supărat ?. . .

PICTORUL: Încarcă imediat toată expoziţia — ori pleacă ! !

Dr. ŢÎNTEA: Curios !. . . Curios ! !. . .

(Îşi pune pălăria în cap. . . şi pleacă din expoziţie direct la altă expoziţie — ca să se plîngă de felul cum pictorul Renea a excrocat cu două sute de mii de lei pe cel mai bun prieten al artiştilor. . .)

1929

ARTA ÎN NOUA SOCIETATE[108]

Spuneam [într-una din] « însemnările » mele că poporul nostru nu are nici o pregătire pentru a putea înțelege și gusta Frumosul. Vina este, hotărît, a societății care sub forma ei actuală, nu are nici un interes să facă educația mulțimii, ci dimpotrivă.

Dar iată că un ziarist, care a fost la Budapesta, îmi povestește cît de limpede înțeleseseră bolșevicii maghiari rostul artelor în noua societate, și cum au procedat ei ca să le utilizeze în folosul comunității.

Mai întîi au « mobilizat » pe artiștii din toate ramurile, le-au asigurat o existență tihnită, le-au pus la îndemînă material din belșug și localuri potrivite ocupațiunii lor, iar apoi i-au îndemnat să muncească.

Nu cunosc îndeaproape rezultatul acestei îndrăznețe încercări. El n-a putut fi însă decît satisfăcător. Căci mizeria și inspirația artistică nu pot trăi împreună, lucru pe care actuala societate burgheză nu-l înțelege. De altminteri societatea burgheză nu înțelege multe sau nu vrea să înțeleagă — pentru motive « binecuvîntate ».

În primul rînd ea are un nemărginit dispreț pentru toate manifestațiile spirituale libere, care pot dăuna sau numai nu sînt în măsură să contribuie cu nimic la întărirea regimului capitalist.

(Pictorul Luchian a zugrăvit toată viața numai flori — deci lucruri inofensive — și a murit sărac și părăsit de toți. . .)

Subjugarea aceasta a artei la interesele imediate ale claselor dominante, nu este un lucru nou.

Dacă studiem manifestațiile artistice în tot largul lor, de la începutul primelor lucrări de civilizație și pînă astăzi, vedem că artiștii au fost puși necontenit în serviciul stăpînitorilor. În Egipt, în Asia, în Grecia, în Roma antică s-au cioplit blocuri de marmură pentru mărirea religiei de stat; s-au clădit palate, monumente publice, s-au acoperit pereții cu fresce gigantice pentru glorificarea armatelor și a tuturor acțiunilor de jaf și agresiune, pentru întărirea puterii celor ce stăpîneau milioanele de robi.

Arta modernă suferă aceeași umilire.

Artistul modern este sclavul cumpărătorului, către care trebuie să se adreseze ca să-şi vîndă produsul muncii sale.

Cine este acel cumpărător?

Îl cunoaştem cu toţii: capitalismul. El a monopolizat totul, şi comerţ, şi industrie, şi artă. El este astăzi stăpînitorul nostru.

Faci un plan arhitectonic, ciopleşti o statuie, pictezi un tablou, scrii o carte — trebuie mai întîi să te gîndeşti dacă va place acestui stăpînitor.

Dar cum între fantezia şi idealul Artistului şi între fantezia şi idealul stăpînitorului capitalist sînt depărtări fantastice, niciodată opera artistului nu va conveni capitalistului nostru — şi deci opera va fi respinsă. Dar artistul este un cetăţean sărac, el trebuie să trăiască; — şi atunci încep concesiunile: el va face artă după fantezia şi idealul cumpărătorului capitalist.

Aceasta este îngrozitoarea robie a artei moderne.

Societatea de mîine, care va fi societatea muncii pentru toţi şi a libertăţii pentru toţi, va şti să aducă o îndreptare înţeleaptă acestei stări de lucruri ruşinoase.

Bolşevicii din Budapesta au făcut un început. Mai tîrziu chestiunea va fi desigur reluată şi rezolvată în chip fericit.

I se va acorda artistului posibilitatea să trăiască şi să muncească. Asigurîndu-i-se existenţa şi mijloacele de muncă i se va garanta, prin aceasta, şi libertatea de cugetare.

Rezultatele acestei libertăţi nu le putem încă bănui.

Arta — pusă la adăpostul oricăror concesiuni şi traficări — îşi va lua zborul către orizonturile largi şi senine, către care de mii de ani sufletul artiştilor tinde necontenit.

Un singur lucru se va cere artistului din noua societate: să producă, nu cantitativ, ci calitativ. Iar sinceritatea este una din calităţile fundamentale ale operei de artă — şi nu se manifestă decît sub cea mai deplină libertate.

1919

NOTE

Textele publicate în această culegere reproduc o parte din scrierile lui Nicolae N. Tonitza după revistele și ziarele vremii în care apăruseră. Cu excepția unor modificări ortografice, de punctuație și de grafie, s-a respectat forma originală. Întrucît majoritatea materialelor apărute în cotidiene, era aproape inevitabil să prezinte asemenea lipsuri pe care, artist deopotrivă de talentat al culorii și al cuvîntului, însuși Tonitza le-ar fi îndreptat, dacă i-ar fi fost posibil. Aceasta nu este o simplă presupunere de complezență, ci o constatare întărită și prin comparația scrierilor publicate în periodice cu singura culegere întocmită de el însuși: *Cronici fantaziste neliterare* (Editura I. Brănișteanu, București f.a. [1927]). Acest volum, în afara unei serii de aforisme și scurte alegorii, grupate sub titlul de *Cuvînt înainte*, cuprinde optsprezece piese. Lectura paralelă a periodicelor în care ele văzuseră lumina tiparului și confruntarea originalelor din presă cu paginile transcrise ulterior de N. N. Tonitza și păstrate de familia pictorului, arată vădita dorință a artistului de a-și îmbunătăți textul. Din acest motiv, vom reproduce, ori de cîte ori va fi cu putință, versiunea ultimă (cea din volumul amintit sau cea aflată în păstrarea familiei). Dacă textul nu este reprodus integral, din cauza unor repetiții sau amănunte ce și-au pierdut actualitatea, aceasta se indică în notă.

1. *Note autobiografice*, extras din interviul acordat de N. Tonitza lui Petru Comarnescu și publicat sub titlul *Sufletul ademenit și redat, apoi, de culoare. De vorbă cu dl. N. N. Tonitza* la rubrica *Artiștii noștri*, în « Rampa » din 10 ianuarie 1927.

2. Vezi *Fragment dintr-o scrisoare...* (« Însemnări ieșene » din 1 septembrie 1938): « Tatu-meu, strănepot de vechi răzeși moldoveni... »

3. Vezi *Amintiri din copilărie* («Iașul » din 16 septembrie 1915), sub pseudonimul Nerva Teohari.

4. Vezi *Floarea de cicoare. Din psihologia artistului contemporan*, în « Universul literar » din 29 august, 5, 12 și 19 septembrie. 1926.

5. Vezi scrierea autobiografică citată mai sus.

6. Ecaterina Tonitza, evocînd figura soțului ei, din vremea cînd acesta se întorsese de la Paris, îl descrie astfel:

« Un băiat slab, cu ochi sfredelitori, timid prefăcut, fiind prevenit de severitatea mamei mele, pe care totuși a îmblînzit-o, ba chiar a cîștigat-o cu glumele și giumbușlucurile lui.

N-a izbutit s-o convingă pe mama s-o portretizeze, lucru pe care el îl dorea grozav de mult, portret care ar fi însemnat ceva, dat fiind și artistul și modelul. Pe la finele lunii mai 1911, plecă împreună cu Bacalu să zugrăvească biserica din Poeni (județul Vaslui), pe moșia unei doamne Grăescu. Toamna îl aduce la Iași să se prepare pentru cursul de absolvire al Școlii de bele-arte, ca să poată face serviciul militar cu termen redus. Locuiește la d-na Briese, mama pictorului ieșean, dar vine în fiecare zi la Ion Manoliu ca să

poată citi și discuta. Totul merge bine pînă ajunge la cursul de perspectivă. Acolo, împotmoleală...

Cu școala însă o duce greu, căci fostul lui profesor, Gh. Popovici, ajuns director, îi face mizerii, nevoind să-l admită la examen. Totuși, în 1912, după multe insistențe e primit la concursul de absolvire pe care--l trece cu compoziția *Nud*, și cu portretul surorii mele (o mai fi existînd oare?). În primăvara și vara anului 1912 pictează împreună cu Bacalu biserica din comuna Scorțeni, jud. Bacău, iar în toamnă intră la Școala de ofițeri de rezervă din București. Cursuri interminabile, insipide, oboseală fizică, abrutizare morală. Duminicile și sărbătorile în casele prietenilor Zamfiropol-Dall sau Mohor, iar vacanțele la Iași.

Deși exasperat de absurditatea vieții de cazarmă, totuși recunoaște binefacerile disciplinei severe pe care serviciul militar o cerea și o impunea. În august 1913, ne logodim și în octombrie ne cununăm spre marea nemulțumire a mamei, care avea ideile ei despre artiști, și despre fiica sa, de altfel. În baza unui contract pentru pictura bisericii de pe moșia lui Al. Serghiescu din comuna Netezești (fostul județ Ilfov), care-i asigura suma de 400 lei lunar, Tonitza se vede în situația de a-și putea crea un cămin. În octombrie 1913 pictează cavoul familiei Moruzzi din cimitirul „Eternitatea" din Iași, iar în timpul iernii își pregătește schițele pentru biserica din Netezești, lucrînd și pentru el personal, foarte puțin, din lipsă de spațiu. Primăvara și vara anului 1914 lucrează la pictura bisericii din Netezești, pînă în august, cînd e concentrat la Bîrlad, iar eu mă duc la Iași. În septembrie se naște primul nostru copil, Catrina, într-o casă de pe strada Sărăriei. Desconcentrat, se întoarce și el la Iași. Din cauza multelor neînțelegeri cu tovarășul antreprenor al lucrării de la Netezești — un fost coleg, anume Pavlu — Tonitza refuză să mai continue lucrul. Ernest Broșteanu, pe atunci director al Școlii militare din Iași, îi oferă catedra de desen a acelei școli, ca suplinitor, bineînțeles, căci n-avea examenul de capacitate. Iată-l profesor de desen la elevii de curs real: desen liniar cu complicații matematice. Noaptea, pînă tîrziu, Tonitza se chinuiește să rezolve probleme de construcții de spirale la capiteluri dorice și alte « grozăvii » de acelea, ca nu cumva să-l simtă elevii că nu știe matematică. În primăvara anului 1915 ne mutăm în strada Păcurari, unde se naște în toamnă, feciorul nostru, Petru. În anul acesta concentrările se țin lanț.

Concentrat în 1916, e luat prizonier de bulgari în lupta de la Turtucaia și dus în lagărul de la Cîrjaia (Kerdjali), unde se împrietenește cu cîțiva tineri artiști și intelectuali, ca ziaristul Millian Maximin, pictorul C. Vlădescu, profesorul Fedeleș, scriitorul Banea etc.

În lagăr, împreună cu Vlădescu, scoate o revistă umoristică în exemplar unic, și pentru a-și procura cîțiva „gologani" — cum spunea el — face pe bărbierul și pe „fotograful" în desen, pentru pașapoartele turcilor din localitate.

Din prizonierat i se trag cele două boli care l-au făcut să sufere mult și i-au slăbit rezistența fizică: malaria și reumatismul. Nu avea voie să lucreze. Totuși, un ofițer bulgar i-a procurat, în lipsă de culori, cerneluri și creioane, cu care a făcut cîteva schițe. Cu aceste schițe a ilustrat și volumul de amintiri al lui Millian Maximin. »

7. Tonitza punea mult preț pe culoare. El spunea: « Pictura este în primă și ultimă analiză — culoare. Pentru un colorist miezul suculent al unei rodii e mai pregnant decît frumusețea unui tors antic...

Tonitza păstra la capătul șevaletului diverse cupoane de mătase, fîșii de țesături, zdrențe sau panglici, de care se servea ca să-și stimuleze cromatismul. Lega, după caz, o basma de capul unei fetițe, ori un fular de gîtul ei, înnoda o panglică de o șuviță de păr, ori învăluia bustul într-un cupon dintre acestea, pentru ca să ajungă la un acord frumos sau la un accent intens. Alteori prepara cu acestea un fundal decorativ, pictînd astfel cîteva nuduri profilate pe cadmium orange sau carmin, de o particulară intensitate.

Florile lui Tonitza sînt fuzee de culori, pe care nu le-ar putea recunoaște un botanist, dar pe care un pictor le poate distinge ». (Cf. Zambaccian: *Însemnările unui amator de artă*, E.S.P.L.A. București, [1957] pp. 153, 154—156).

8. Fragmente din *N. N. Tonitza despre arta lui* (interviu acordat lui Adrian Maniu), apărut în « Rampa » din 6 noiembrie 1927.

9. *Expoziția N. N. Tonitza (Str. Franklin 6)* — *Autocritică* — a apărut în ziarul «Avîntul » din 14 ianuarie 1921, sub semnătura autorului.

10. *În atelierul lui Tonitza*, este textul unui interviu luat de Gala Galaction lui Tonitza; a apărut în « Adevărul literar și artistic » din 16 ianuarie, 1921.

11. Fragmente din « *Scrisorile unui pictor* ». Au apărut, sub semnătura N. Tonitza, în « Rampa », din 3 octombrie 1923.

12. *Amintiri din tinerețe* — reprezintă un fragment autobiografic din *Carnet de vacanță*, publicat în « Însemnări ieșene » din iulie 1938, pp. 136—138, sub semnătura N. Tonitza.

13. Fragment din scrisoarea adresată lui K. H. Zambaccian, la data de 22 aprilie 1931, reprodus după Zambaccian, op. cit., p. 157.

14. Fragment dintr-o scrisoare (1927). Din manuscrisele păstrate de familia pictorului.

15. Fragmente din scrisoarea trimisă la 24 aprilie 1937 colecționarului A. Lehrmann.

16. Această scrisoare — nepublicată —, trimisă de N. Tonitza soției sale, se află în păstrarea familiei pictorului.

17. Ciorna unei scrisori inedite — probabil neexpediate — către Clavel, secretar al Academiei de arte frumoase din Iași, în 1939. Se află în posesia familiei pictorului.

18. Ciorna unei scrisori — neexpediate — către avocatul Trembiski, prieten al pictorului și colecționar al lucrărilor lui. Probabil ultima încercare a lui Tonitza, la acea dată grav bolnav, de a scrie. Scrisul — cu creionul — e confuz, greu de descifrat. Se află în păstrarea Ecaterinei Tonitza.

19. Fragment din articolul *De la geniu la șarlatanie...* publicat în « Cuvîntul liber » din 1 iulie 1920, semnat N. Tonitza; republicat în *Cronici fantaziste neliterare*, pp. 26—27.

20. A apărut în *Cronici fantaziste...* pp. 69—73.

21. Reprodus după *Cronici fantaziste...* pp. 103—105.

22. *Importanța criticii în artă* — s-a publicat cu acest titlu în revista « Arta romînă » din mai-iunie 1908, pp. 88—90, sub forma unei scrisori adresate de N. Tonitza (care pe atunci semna: N. Toniță) directorului revistei: Atanasiu. Scrisoarea este datată: *München 1908 april* și precedată de următoarea notă redacțională: « Distinsul și fostul elev al școalei Artelor Frumoase din Iași, N. Toniță, azi student în pictură la München, ne-a trimis însemnate și judicioase observații cu privire la criticile de artă, pe care, cu deosebită mulțumire, le dăm, precum urmează »: (urmează textul scrisorii). În culegerea noastră se publică un fragment, eliminînd unele considerații nesemnificative.

23. *Jurnalul unui pictor* — este titlul rubricii deținute de Tonitza în coloanele revistei « Artă romînă » între 1908 și 1911. Fragmentele publicate în corpul acestui volum au apărut în revista citată, după cum urmează: în nr. 5—6 (mai—iunie) anul III din 1910, p. 89, nr. 7 (septembrie), p. 118, nr. 9 (noiembrie), pp. 151—152, anul IV, nr. 1 (ianuarie), 1911 pp. 26—27, nr. 3 (martie)1911, pp. 54; toate datate din Paris și semnate: *N.N.T.*

24. *Arta bizantină*, extras din articolul *Despre pictura bisericească la noi* — apărut în « Evenimentul » din 11 martie 1914, semnat N. N. Tonitza.

25. *Aforisme* — extras din *Cronici fantaziste neliterare*, pp. 7, 8, 14, 18, 84 și 85.

26. « *Arta se cuvine să fie împărtășită norodului* » — extrase din *Epistola către Ministrul Artelor*, apărută sub semnătura: N. Tonitza, în « Avîntul » din 18—19 iunie 1920. Titularul Ministerului Artelor era Octavian Goga.

27. « *Morala publică* » *și nudul* — a apărut, cu subtitlul *Însemnările unui pictor*, în « Cuvîntul liber » din 1 septembrie 1920, pp. 24—26, sub semnătura: N. N. Tonitza.

Acest articol a fost denaturat de un tînăr ziarist — Andrei Braniște — ca o « ieșire » împotriva dansului în genere. Într-un caustic articol *(Între artă și simulacru. Răspuns unui recenzent pripit*, în « Cuvîntul liber » din 1 octombrie 1920, pp. 8—9), Tonitza face precizări care merită să fie reținute:

« ... dansul nu-i imoral, pentru că el prezintă, în succesiunea ritmică a mișcărilor lui, o armonie care ne procură o plăcere estetică.

Aceasta, pentru dansul în genere, pentru dansul poposind în hotarele artei; nu pentru orice dans, încăput pe mîna — și pe picioarele — orișicui, oricînd.

Nu!

Și aici stă toată greșeala tînărului foiletonist.

D-sa e pentru negoțul cu toptanul: dansul este o artă, deci tot ce e dans e artă... [Dar] nu tot ce e pictură e artă, prin urmare nu tot ce e pictură e moral...

Convulsiile... isterice, de o senzualitate bestială, sînt imorale pentru că trezesc în spectatori o excitare organică, iar nicidecum una estetică.

Deci nu tot ce e dans e artă; prin urmare nu tot ce e dans e moral...

Imoral era și dansul jucat de eroina din articolul meu, pentru că, așa cum era jucat și de către cine era jucat, nu prezenta nici o calitate artistică ».

28. Fragment dintr-o cronică apărută în « Avîntul » din 14 dec. 1920, sub titlul: *Expozițiile: Grand — Strîmbulescu (Ateneu).*

29. *Expresivitate artistică*, — fragment din articolul *Arta — pe un paravan...*, apărut în « Avîntul » din 8 decembrie 1920, sub semnătura N. Tonitza, avînd drept motto:

Amicus Plato, sed magis amica veritas (Platon e prieten, dar și mai apropiat [prieten] este adevărul).

30. Fragment din cronica: *Expoziția Bacalu — Viorescu*, apărut în «Avîntul» din 10 martie 1921.

31. *Artă și evoluție*, — a apărut sub titlul *Scrisoare veche... Paris, februarie 1910*, și cu titlul marginal pe care l-am reprodus în această culegere. S-a publicat în «Țara de jos», februarie-martie 1927, pp. 44—46.

32. *Despre talent*, — apărut în «Universul literar» din 17 aprilie 1926, sub semnătura N. N. Tonitza, purtînd subtitlul *Divagare pseudoștiințifică*.

33. Din volumul lui N. Tonitza *Note despre pictură*, îngrijit de P. Hîrtopeanu, pp. 16—17 București, 1947.

34. *Arta populară și cosmopolitismul politicienilor burghezi* — extras din *Carnet de vacanță* (vezi indicațiile bibliografice de la nota 12).

35. *Fragment dintr-o scrisoare...* vezi indicațiile bibliografice de la nota 12.

36. Din vol. cit.: *Note despre pictură*.

37. Comentînd *Notele* lui Tonitza despre tehnica picturii, Francisc Șirato scrie: «Tonitza nu a fost numai urzitorul încîntătoarelor capete de copii;... el a mai fost un mare știutor al meseriei, cum n-are pictura romînească mulți. Pentru pictura lui toate măsurile au fost luate cu grijă meticuloasă, pentru ca opera de artă să trăiască, să reziste și materialmente timpului. Cînd s-a constatat că tehnica nu mai corespunde cerințelor actuale, viziunii artistice actuale, atunci la cele știute de înaintași s-au adăugat altele noi, de către urmași. Notele lui Tonitza consemnează acest fapt.

Tehnica trebuie să pătrundă preocupările meseriei noastre, să pătrundă în conștiința noastră de artist, ca să ne servim de ea după necesitate, întru interpretarea lumii în care trăim. Zămislitori și meseriași totodată, cunoașterea meseriei ne face apți de a fixa imaginea lumii». (V. *Note despre pictură*, p. 10, *Cuvînt înainte.)*

38. Sub titlul *Însemnări despre pictură*, au fost grupate gîndurile lui Tonitza despre unele probleme ale metodei de creație în pictură. Indicațiile bibliografice, la aceste fragmente, se dau la sfîrșitul fiecăreia dintre acestea.

39. Textul a apărut în «Universul literar» din 13 martie 1927, sub titlul: *Pe marginea unei expoziții.*

40. Din articolul: *Însemnări. Pe marginea ultimelor expoziții*, apărut în «Universul literar» din 28 februarie 1926.

41. Din articolul: *Însemnări. Pe marginea altor însemnări*, apărut în «Universul literar» din 20 iunie 1926.

42. În legătură cu poziția lui N. Tonitza față de formele de organizare ale artiștilor plastici, existente pe atunci, se impun unele precizări pentru orientarea cititorului în această problemă atît de complexă și încă prea puțin tratată în literatura de specialitate.

În orînduirile sociale împărțite în clase, formele de dominare a claselor exploatatoare se reflectă atît în conținutul creației artistice, cît și în modul de organizare a vieții artiștilor plastici.

În ultima fază a feudalismului la noi în țară, artiștii erau grupați în organizații de breaslă. În 1787, «zugravii de subțire» s-au despărțit de breasla zugravilor, constituită în 1776, și au întemeiat o breaslă de sine stătătoare, recunoscută oficial, prin hotărîrea dată de către Nicolae Mavrogheni. Breslele au activat pînă în 1873, cînd au fost desființate, prin lege, toate corporațiile.

În anul 1836, la 8 mai, presa semnala deschiderea unei expoziții de pictură la București, o nouă formă de organizare a pictorilor și a raportului între artist și public, raport în care lucrarea nu mai are destinația de a satisface o comandă prealabilă, ci apare ca o marfă pusă la dispoziția cumpărătorilor, în condițiile proprii schimbului de mărfuri.

Pornind de la interpretarea relațiilor obiective, artiștii de la 1848 înfăptuiesc o artă realistă, cu un profund conținut social și politic, pusă în serviciul ideilor revoluției. Într-adevăr, pictorii revoluționari încearcă să vorbească — prin imagini însuflețite — poporului. Ei s-au afirmat ca adevărați artiști-cetățeni, care au trăit, au luptat și, asemenea lui Rosenthal, și-au jertfit viața revoluției.

Unirea Țărilor Romîne și mai apoi cucerirea independenței de stat sînt împliniri pe plan național ale idealurilor revoluționarilor din 1848. Artiștii au participat, prin creațiile lor, la campania dusă pentru înfăptuirea Unirii.

După Unire, se inaugurează la Iași, în 1860, Școala de arte frumoase și muzeul ce trebuia s-o însoțească.

În 1864 se înființează Școala de arte frumoase din București, de către Alexandru Ioan Cuza în urma stăruințelor lui Aman și Tattarescu, principalii ei promotori. Aceste școli reprezintă centre de organizare ale vieții artiștilor plastici.

În urma stăruințelor lui D. Bolintineanu, în același an în care ia ființă Școala de arte frumoase, se anunță deschiderea unei expoziții colective, în două din sălile Academiei « Sf. Sava », cu participarea lui Aman, Tattarescu, Szathmary, Petre Alexandrescu, Heinrich Trenck, C. Lecca și Mișu Popp.

Cu un an mai tîrziu, « Anteia Expozițiune a artiștilor în viață » din 1865, la București, oglindește, în regulamentul ei, creșterea exigenței artistice. Însă fondurile alocate de către stat erau insuficiente, astfel că cea de-a doua expoziție va avea loc abia în 1868, a treia în 1870, a patra în 1872, a cincea în 1876 etc., toate la București.

După expozițiile amintite, în 1873 ia ființă « Societatea Amicii belelor arte ».

Întemeierea școlilor de pictură, înființarea diverselor expoziții și societăți pentru sprijinirea artelor plastice reprezintă un pas important în istoria vieții și organizării artiștilor plastici. Crearea acestor forme noi a reflectat apariția unei noi orientări, progresiste, în conținutul picturii de la noi. Dar în însăși cadrul acestor forme se poate surprinde, o dată cu afirmarea orientării reacționare junimiste, încercarea de a folosi formele existente pentru a le umple cu un conținut retrograd.

Este ușor de înțeles că cei mai de seamă și autentici artiști romîni, Grigorescu, Andreescu și Luchian, au fost ținuți departe de învățămîntul nostru artistic, și că arta lor, profund realistă, s-a înfăptuit în opoziție cu linia oficială.

Astfel, în evoluția picturii românești, o dată cu arta lui Grigorescu, Andreescu și Luchian, apare în prim-plan peisajul țării; în tabloul figural, în locul istorismului alegoric al lui Tattarescu și Aman, sau mai tîrziu al lui Mirea, — tema vieții obișnuite a poporului. Muncitorii, țăranii, devin prezenți, sub aspect tematic, în pictura realistă, dezvăluind contemporanilor umanitatea profundă a acestei lumi de dezmoșteniți pe care asuprirea și disprețul claselor stăpînitoare voia s-o reducă la rolul de paria. Arta realistă încerca să reafirme umanitatea lor contestată.

Luchian, Vermont, Artachino, împreună cu Al. Bogdan-Pitești hotărăsc să acționeze și declară război deschis clicii academiste. În consecință, ei se retrag, împreună cu alți artiști, de la expoziția oficială și deschid, la 2 mai 1896, « Expoziția artiștilor independenți ». Manifestul, lansat cu acest prilej, este un document semnificativ și marchează ivirea unei alte forme de organizare, îndreptată împotriva oficialității burghezo-moșierești.

Manifestul artiștilor independenți a fost expresia unei revolte sincere, care în acel moment istoric a însemnat o lovitură dată citadelelor burgheze. Dar ideile cuprinse în manifest relevau și limitele unei concepții, insuficient orientate în înțelegerea fenomenului artistic ca fenomen social. Cei ce l-au întocmit au înțeles cît de rău era alcătuită lumea în care trăiau ca artiști și ca oameni; strigătul lor a făcut să se cutremure stîlpii de susținere ai artei oficiale. Dar totodată, manifestul conține, desigur fără voia semnatarilor, germenele nocivei teorii a autonomiei artei. În conflict cu oficialitatea și cu politica acesteia, față de care voiau să fie independenți, ei se considerau independenți și față de societate, și față de politică în genere.

Majoritatea exponenților din 1896, împreună cu aderenții cîștigați, au înființat societatea « Ileana », care a organizat, în 1898, o expoziție de artă plastică.

În Transilvania, lupta împotriva artei oficiale ia forme deosebit de puternice prin grupul și curentul pictorilor de la Baia Mare, constituie, sub conducerea lui Simon Hollósy, în 1896, — prima organizație de acest gen dincolo de munți. În 1912 ia ființă Societatea pictorilor de la Baia Mare.

La sfîrșitul anului 1901, se înființează la București societatea « Tinerimea artistică », cea mai însemnată asociație a artiștilor plastici pînă la primul război mondial. În rîndurile membrilor fondatori îi găsim pe Luchian, Verona, Vermont, Petrașcu, Loghi, Ștefan Popescu, N. Grant, C. Artachino, Fr. Storck, O. Spaethe și D. Mirea. Au fost cooptați mai tîrziu: Brâncuși, Paciurea, Steriadi, Aricescu etc. și ca membri « asociați »: Iser, Hîrlescu, S. Mützner etc.

« Tinerimea artistică » era o asociație profesională, care se limita la organizarea participării artiștilor la expoziție, deci la legătura lor cu publicul.

Făcîndu-i bilanțul în 1926, Tonitza constată: « A fost singura grupare care a izbutit să ia un mai intim contact cu păturile suprapuse ale Capitalei și să stîrnească în ele, dacă nu pasiunea, în orice caz curiozitate pentru manifestările plastice. »

Împotriva « Tinerimii artistice » și a spiritului mercantil și autoritar ce-l caracteriza, se vor grupa, în 1917, o seamă de pictori tineri în cadrul asociației « Arta romînă ». Tonitza,

ale cărui concepții pacifiste și antidinastice erau binecunoscute, deși în acel timp prizonier în Bulgaria, e cooptat în lipsă.

În 1921, din inițiativa mai multor intelectuali transilvăneni, în frunte cu poetul Emil Isac, pictorii János Thorma și Aurel Popp, se organizează, la Cluj, o mare expoziție de artă plastică, « Collegium Artificum Transilvanicorum », la care au participat optzeci și trei de artiști ardeleni: romîni, maghiari și germani.

În rîndurile artiștilor plastici se manifestă tendințe de organizare, orientate politic în direcții opuse. Pe de o parte se află profitorii și beneficiarii regimului burghezo-moșieresc, mergînd pe o linie « cuminte » de acomodare în cadrul « Tinerimii artistice », conservatoare, împreună cu profesorii sinecuriști ai celor două școli de artă, pe de alta artiștii, majoritatea tineri, grupați în asociația « Arta romînă ».

Din sînul acestei asociații va porni, în 1921, inițiativa organizării tuturor artiștilor plastici din întreaga țară, într-o organizație unică.

La chemarea unui grup, în frunte cu Camil Ressu și Marius Bunescu, se convoacă, la 12 martie 1921, într-o sală a Ateneului Romîn, adunarea generală a artiștilor plastici. Cu acest prilej se întemeiază între artiști, pictori, sculptori, gravori, litografi etc., o asociație sub denumirea de « Sindicatul artelor frumoase » (S.A.F.).

Scopul declarat al « sindicatului » îl constituie: « apărarea intereselor morale și materiale ale artiștilor »;

Ridicarea și menținerea prestigiului și demnității corporațiunii;

Îndrumarea profesională a membrilor sindicatului prin crearea de biblioteci tehnice, publicațiuni periodice, conferințe și orice alte mijloace destinate să ducă la atingerea acestui scop.

Dar, timorați în avîntul lor de către ciracii burgheziei, prezenți în rîndurile sale, adunarea generală va decide și înscrie în statut:

« Art. 2. Chestiunile de politică nu vor putea face, niciodată și sub nici un cuvînt, obiectul dezbaterilor sau manifestărilor de orice fel ale Sindicatului, comitetelor sau delegațiunilor sale. »

De altfel, din acțiunile S.A.F., desfășurate de la înființarea lui și pînă la destrămarea sa, se vede limpede că acestea se epuizează în nenumărate tentative de a convinge, pașnic, burghezia despre necesitatea ajutorării artiștilor. În loc de a apăra « interesele morale și materiale » ale artiștilor — cum se anunța în statut —, se desfășoară un șir nesfîrșit de « apeluri », tîrguieli și milogeli, bineînțeles fără nici un rezultat practic.

În 1927, adepții « Tinerimii » vor reuși să îndepărteze de la conducerea sindicatului grupul celor de la « Arta romînă ».

O urmare pozitivă a presiunilor exercitate de S.A.F. asupra oficialităților a fost redeschiderea, în 1924, a Salonului Oficial, care întrerupîndu-și expozițiile în timpul războiului, datorită indolenței autorităților, nu și-a început activitatea nici după terminarea lui.

Alte grupări vor apărea și vor dispărea fără a schimba ceva în fond: « Grupul celor patru » (Fr. Șirato, N. Tonitza, Șt. Dimitrescu, O. Han, 1926—1936); « Contemporanul » (1927—1933); « Criterion » (H. M. Maxy, V. Popescu, H. Catargi, Iorgulescu-Yor etc.); Breasla « Barabás Miklós » (Kós, Szolnay etc., 1930—1944); « Arta » (G. Petrașcu, Iser, Ressu, Steriadi, Ștefan Popescu, N. Dărăscu, Lucian Grigorescu, H. Catargi etc., 1937—1946); « Grupul nostru » (C. Baraschi, D. Băjenaru, Mac Constantinescu, Ștefan Constantinescu, Anastase Demian, Ionescu-Sion, Al. Phoebus, T. Soroceanu); « Grupul artiștilor romîni din Transilvania de Nord » (P. Abrudan, E. Cornea, T. Harșia, R. Șorban, 1941—1944).

Fără îndoială, una dintre cele mai viguroase manifestări ale artiștilor plastici din țară, în lupta lor de a se organiza întru apărarea dreptului la viață și muncă, împotriva compromisurilor și a exploatării lor de către « comercianții de tablouri furnizori ai burgheziei », a fost acțiunea din 1936 a pictorilor Aurel Popp și János Thorma. În vara acelui an, ei lansează un manifest — redactat în trei limbi — către cei 300 de artiști plastici din Ardeal și Banat. Cu acest prilej se constituie « Sindicatul artiștilor plastici din Ardeal și Banat ». Noul « sindicat » sublinia că societatea se împarte în *oficialitate* și *popor*, și își propunea să lupte împotriva « oficialității » și a clientelei ei burgheze.

În anii celui de-al doilea război mondial, exponenții oficiali ai guvernului fascist încercau să creeze o nouă diversiune: « Corpul plastic », o organizație a artiștilor de « elită », ai cărei membri urmau să fie numiți de către minister. Spre onoarea artei plastice și a artiștilor, acest « corp de elită » nu s-a putut constitui efectiv. A rămas pînă la desființarea lui, o organizație fantomă.

Formele de organizare ale artiștilor plastici căutau să corespundă unor obiective multiple, dar absolut necesare pentru activitatea în domeniul plasticii. Ele aveau menirea de a asigura transmiterea de la o generație la alta a cunoștințelor tehnice (învăță-

mîntul artistic), apărarea intereselor materiale și morale ale artistului creator (asociațiile profesionale) sau contactul cu publicul (expozițiile) etc. Un veac de căutări și încercări adeseori încăpățînate sau disperate, se soldează, în condițiile capitalismului, cu un faliment total, pe toată linia, pentru orice artă și artist dacă « nu sînt puse în serviciul bandelor organizate care exploatează norodul » (Aurel Popp, 1922).

Formele de organizare clădite pe nisipul călător al mirajului falsei independențe față de politică, oricît de sinceră era dorința întemeietorilor lor de a se sustrage influenței claselor stăpînitoare, s-au dovedit pe de o parte ineficace în acțiunile concrete, pe de altă parte supuse și dependente față de politica guvernanților. Căutînd o a treia cale, care să nu fie cea burghezo-moșierească, dar care nu era nici cea a proletariatului și a partidului său, organizațiile artiștilor plastici s-au trezit în situația acelorași victime ale exploatării și asupririi: operele lor s-au vîndut după legile implacabile ale pieții capitaliste, existența lor a rămas nesigură, talentele din popor nu s-au putut afirma decît cu prețul unor sacrificii supraomenești, au fost lipsite de ateliere etc.

Salvarea artei plastice românești și asigurarea unei existențe demne pentru artist nu puteau veni decît, așa cum întrevăzuse Tonitza în 1919, într-o « nouă societate », în care arta se situează pe pozițiile clasei muncitoare, participînd, sub conducerea partidului ei, la înlăturarea exploatării și la instaurarea socialismului.

43. *Sindicatul artiștilor plastici* — a apărut sub titlul: *Cronică artistică. În marginea expozițiilor Petrașcu și Steriadi. « Sindicatul artiștilor plastici », Cîteva cuvinte*, în « Avîntul » din 26 martie 1921.

44. *Tinerimea artistică* — a apărut în « Universul literar » din 21 martie 1926, sub semnătura: N. N. Tonitza, avînd subtitlul *Reflexii inoportune.*

45. *O revistă a plasticii*, avînd subtitlul *Note pentru un editor*, a apărut în « Avîntul » din 29 septembrie 1920.

46. Oricît ar părea de straniu pentru cititorii de azi, obișnuiți să viziteze expozițiile de artă plastică organizate nu numai în Capitală, dar în toate orașele din țară, în săli primitoare, luminoase, construite sau amenajate în anii puterii populare în acest scop, pînă la 23 August 1944 nici măcar la București nu a existat, o sală potrivită pentru expoziții.

O mărturie în acest sens ne aduc fragmentele de mai jos, transcrise din presa vremii:

La deschiderea Salonului Oficial din 1924, Marius Bunescu a cerut « o casă mare, în care să se manifesteze plastica țării... » *(Vernisajul Salonului Oficial*, « Rampa », 28 mai 1924.*)*

Deschizînd Salonul Oficial din 1929, Marius Bunescu a reluat aceeași doleanță: « Pentru artele plastice trebuie făcut totul de la început și orice sacrificiu cît de mare nu e destul de mare pentru importanța artei românești... » (*Solemnitatea vernisajului Salonului Oficial*, « Rampa », 22 aprilie 1929).

În răspunsul său, ministrul artelor arată că arta noastră s-a putut dezvolta pînă acum și fără sprijinul oficialității... (*Deschiderea Salonului Oficial*, « Universul », 22 aprilie 1929), adăugînd că « pînă acum arta plastică nu a fost încă îndeajuns încurajată și se poate chiar spune că ea a fost cu desăvîrșire neglijată. » *(Solemnitatea vernisajului Salonului Oficial*, « Rampa », 22 aprilie 1929).

Marius Bunescu spunea în 1934: « Prezentînd cel de-al șaptelea Salon, rugăm pe d. ministru al artelor să ceară ca o parte din împrumutul de înzestrare, care este destinat și culturii românești, să fie dată și pentru nevoile artelor frumoase... » *(Vernisajul Salonului de Toamnă*, « Universul », 12 noiembrie 1934).

Un funcționar al ministerului « scuzînd absența d-lor miniștri » a spus: « Ne-am gîndit totdeauna la ridicarea unui local mare pe locul primăriei, de lîngă universitate. În timpul din urmă s-au făcut prea puține sacrificii (sic!) pentru artele frumoase și dl. ministru dorește să le dea tot sprijinul său. Din împrumutul de înzestrare și artele frumoase vor primi o parte pentru ca ele să înflorească și mai mult... » etc. (*Vernisajul Salonului de Toamnă*, « Curentul », 12 noiembrie 1934). Cu toate acestea, peste cinci ani, în 1939, situația este aceeași: « În numele juriului Salonului Oficial d. Marius Bunescu a rostit:... trebuie să vă aducem la cunoștință că locul în care se țin manifestările noatre anuale, mai curînd se strîmtează văzînd cu ochii, decît să se lărgească spre a putea cuprinde tot elanul artistic românesc... » etc.

Ministrul carlist al Cultelor și Artelor a răspuns astfel: « ... Anunțăm grija pe viitor pentru un mai corespunzător local de expunere a produselor artistice nou venite... » etc. *(Deschiderea Salonului Oficial*, « România », 27 martie 1939.)

În 1940, Marius Bunescu este obligat să constate din nou: « Iar azi, cînd lipsa unui local propice în care să se poată organiza expozițiile oficiale, se simte așa de mult... » etc. (Marius Bunescu: *Salonul Oficial*, « Universul », 6 aprilie 1940).

După decenii de zadarnice sforţări, făcute sub dominaţia burghezo-moşierească, în 1958 acelaşi Marius Bunescu va înregistra progrese însemnate obţinute în anii puterii populare:

«Ţara noastră a făcut progrese uimitoare în anii puterii populare. Altădată arta noastră bătea timidă la porţile puternicilor zilei, fără nici un ecou, pe cînd astăzi statul însuşi a luat-o sub aripile lui, asigurîndu-i o viaţă continuă şi demnă» (C. Cristobald: *De vorbă cu Marius Bunescu*, «Gazeta literară», 10 aprilie 1958).

47. În vederea construirii unor ateliere, Sindicatul artelor frumoase şi-a însuşit cîteva propuneri făcute în presă încă din 1923, cerînd ca statul să doneze artiştilor terenuri pe care aceştia să-şi poată ridica ateliere. «Cum primăria şi Ministerul de Domenii posedă destule locuri în Bucureşti, acest sacrificiu (!) pentru arta ţării noastre ar fi destul de uşor de realizat, opinau purtătorii de cuvînt ai artiştilor».

Această acţiune, ca şi multe altele, pînă la urmă nu s-a putut însă realiza: «Cu ajutorul mai multor prieteni din presă preocupaţi de problemele noastre începusem — spune pictorul M. Bunescu în amintirile sale — o mare campanie prin ziarele «Rampa», «Cuvîntul» «Adevărul», «Dimineaţa», pentru a aduce la cunoştinţa publică lipsurile din pricina cărora arta noastră tînjea.

N. N. Tonitza, Lucifer (S. Maur) Emil Isac, Ion Massoff au dezbătut cu toată pasiunea problemele ce preocupau artele noastre plastice.

Apelurile prin ziare către arhitecţi spre a construi ateliere în podurile caselor noi, către prietenii artei, spre a ajuta la ridicarea unei case a artelor cu săli de expoziţie, de conferinţe, biblioteci, au fost publicate.

Numai autorităţile erau mereu străine de artă, de preocupările culturale ale poporului.

La un moment dat, Ministerul Domeniilor a consimţit să defalce din moşia Montesquieu de la Băneasa, intrată în patrimoniul statului, terenul necesar construirii unui cartier de ateliere. Ulterior, în 1926, s-a revenit însă.

Iar terenul ce ne fusese repartizat a intrat, mai apoi, tot prin concursul Ministerului Domeniilor, în posesia lui Nae Ionescu (în numele unei vaste societăţi industriale fictive), care l-a împărţit cu Nicolae Malaxa şi cu fostul rege Carol al II-lea. Ei au ridicat un manej, un castel şi o fermă, cu vaste parcuri înconjurătoare, acolo unde viaţa noastră artistică ar fi putut să înflorească...» (M. Bunescu, *Amintiri*, manuscris).

Astfel se adevereau cuvintele lui Tonitza, că arta, asasinată în subsolurile mucede ale societăţii burgheze, prin abandonare şi întuneric, va fi părăsită cu o ipocrită ceremonie.

48. «*Reviste de artă*» — a apărut în «Universul literar» din 20 februarie 1927.

49. «*Chestiuni de artă*» — a apărut în ziarul «Iaşul» din 23, 24, 25, 26 septembrie 1915, sub semnătura Nerva Teohari.

50. «*Bele-artele*» *noastre* — a apărut în «Avîntul» din 13 octombrie 1920.

51. *Colonia de pictură* de la Baia Mare a luat fiinţă în 1896, cînd Simon Hollósy (Corbul), pictor şi pedagog originar din Sighet, îşi strămută aici, pentru lunile de vară, şcoala sa particulară de la München. Simon Hollósy, împreună cu pictorii Károly Ferenczy, Béla Iványi-Grünwald, János Thorma, István Réti ş. a. au început, în 1897, lupta împotriva artei academiste din Ungaria şi a instituţiilor care o promovau. Orientarea realistă, tematica naţională şi democratică, limbajul expresiv, accesibil, protestul antifeudal şi antiburghez care caracterizau o bună parte a creaţiei pictorilor de la Baia Mare, au avut un rol important în dezvoltarea artelor plastice maghiare pe drumul realismului şi în înfrîngerea artei academiste susţinute de clasele exploatatoare. În 1902, după ce S. Hollósy părăseşte definitiv colonia pe care o întemeiase, ia fiinţă *Şcoala liberă de pictură*, împreună cu *Societatea pictorilor de la Baia Mare* (fondatori: B. Iványi-Grünwald, K. Ferenczy, J. Thorma şi I. Réti) care îşi continuă activitatea pînă în 1927 cînd, în urma unor divergenţe dintre artiştii mai tineri (S. Börtsök, J. Krizsán, A. Mikola) şi fondatorii J. Thorma şi I. Réti, aceştia dizolvă atît *Societatea* cît şi *Şcoala liberă*. Nou înfiinţată, *Şcoala de pictură de la Baia Mare* (1927), nereuşind să menţină vechiul prestigiu al şcolii, în 1936 îşi încetează activitatea. În opoziţie cu *Şcoala de pictură*, organizată după principii conservatoare şi retrograde, s-au grupat, încă din 1932, în jurul pictorului A. Ziffer — şi el elev al lui S. Hollósy — mai mulţi artişti tineri (Martin Katz, Gheza Vida, V. Kazar, Lidia Agricola, Andrei Kunovits etc.), preocupaţi de oglindirea în artă a problemelor sociale contemporane.

52. Fragment din articolul *O şcoală nouă*, apărut în «Universul literar» din 27 decembrie 1925.

53. Din *Fragment dintr-o scrisoare...* (vezi indicaţiile bibliografice de la nota 2).

54. Alături de Grigorescu şi Luchian, Tonitza este un pasionat pictor al copilăriei şi adolescenţei. Nevinovăţia copilăriei, frăgezimea adolescenţei, atitudinea întrebătoare faţă de lume a acestor fiinţe tinere care scrutează viaţa, caută sensuri — îl preocupă pe

artist. Această preocupare își găsește expresia în numeroase scrieri — literare și artistice — ale lui Tonitza, dintre care am ales unele legate și de problematica picturii.

55. *Desenul, copiii și părinții* — a apărut în « Universul literar » din 26 septembrie 1926.

56. *Copilul — o problemă...* — a apărut în « Curentul » din 12 februarie 1931.

57. *Plastica infantilă.* — cu subtitlul: *După documente autentice* — a apărut în « Curentul » din 2 ianuarie 1932.

58. *Expoziția Iser* — a apărut la rubrica de *Cronică artistică* a ziarului « Avîntul » din 13 ianuarie 1920, cu subtitlul *L'Independance — Sala Mozart.*

59. *Expoziția Schweitzer-Cumpăna* — a apărut în *Cronica artistică* — intitulată *Scrisori pentru mai tîrziu. Expoziția Schweitzer — Pavelescu* din « Avîntul » la 27 octombrie 1920.

60. Fragment din cronica *Expozițiile Bălțatu — Popp*, apărut în « Avîntul » din 4 noiembrie 1920.

61. *Expoziția Marius Bunescu* — a apărut în *Cronica artistică*, intitulată *Expozițiile Marius Bunescu (Maison d'Art), Maricica Vrabie (L'Independance)* din « Avîntul », la 12 noiembrie 1920.

62. *Expoziția N. Vermont* — a apărut în « Avîntul » din 19 noiembrie 1920, în cronica intitulată: *Expozițiile N. Vermont — Canissius — Goilan (Maison d'Art).*

63. Fragmente din articolul *Expoziția Costin Petrescu*, apărut în « Avîntul » din 11 decembrie 1920.

64. Fragment din cronica: *Expozițiile Th. Aman—Brăescu—Brateș—Popeea*—apărută în « Avîntul » din 21 decembrie 1920.

65. *Expoziția Șt. Dimitrescu* — a apărut în « Avîntul » din 13 ianuarie 1921.

66. *Expoziția Francisc Șirato* — a apărut în « Avîntul » din 20 februarie 1921.

67. *Expoziția Nina Arbore* — a apărut, împreună cu cronica expoziției lui G. Pojedaeff, în « Avîntul » din 15 februarie 1921.

68. Fragmente din cronica *În marginea expozițiilor: Petrașcu și Steriadi*, vezi indicațiile bibliografice de la nota 40.

69. *Expoziția P. Iorgulescu* — a apărut în « Universul literar » din 23 ianuarie 1927.

70. *Expoziția D. Ghiață* — a apărut în « Universul literar » din 13 februarie 1927, sub titlul *Expozițiile: D. Ghiață — Leon Biju.*

71. Fragmente din cronicile *Salonul Oficial*, care au apărut în « Universul literar » din 23 mai 1926, 24 aprilie, 1, 7, 15, 22 și 29 mai 1927, cu următoarele titluri: *Sala Hans Eder, Prefață la Salonul Oficial — Salonul Oficial II — Sala Himerei — Pictura; Salonul Oficial—Pictura III — Sala Elegiei; Salonul Oficial (Hall-ul și Galeria mică), Pictura & Grafică IV; Salonul Oficial V — Sculptura; Salonul Oficial (Post-scriptum)* și din cronica *Salonul Oficial — 1931*, care a apărut în « Curentul » din 24 mai 1931.

72. *O precizare* este un fragment din articolul *Artă — Excrocherie — Diletantism*, apărut în « Universul literar » din 2 ianuarie 1927, pp. 13—14.

73. *Nicolae Vermont* — a apărut în « Universul literar » din 31 octombrie 1926, pp. 14—15, sub titlul *O aniversare: Nicolae Vermont.*

74. *Ștefan Luchian* — textele au apărut în diferite publicații care vor fi indicate împreună cu titlul lucrărilor respective.

75. Fragment din *Realități visate (Însemnările unui pictor)*, apărut în « Avîntul » din 1 ianuarie 1921.

76. Apărut, sub titlul *În ajunul unei comemorări (Șt. Luchian)*, în « Avîntul » din 4—5 iunie 1920

77. A apărut, sub titlul: *Ștefan Luchian — După un jurnal intim*, în « Flacăra » din 27 octombrie 1922, pp. 679—682; reprodus în *Cronici fantaziste...* pp. 37—45. Încă din 1916, Tonitza militase în coloanele ziarului « Iașul » pentru organizarea unei expoziții Luchian — « rar eveniment artistic » — la care ar trebui « să se atragă cît mai multă lume — din toate unghiurile țării ». El preconiza concentrarea tablourilor din colecțiile particulare, editarea unei broșuri « asupra operei și artistului » (*Cf. Fapte și icoane. Expoziția Luchian*, în « Iașul » din 10 august 1916 — semnat: Netto Nizza și din 11 august 1916 — semnat: N.T.

78. Acest pasaj a mai fost publicat de N. Tonitza sub titlul *De la Grigorescu la Luchian*, în « Avîntul » din 11 iulie 1920.

79. *Th. Pallady* — a apărut în « Curentul » din 2 martie 1931.

80. *G. Petrașcu* — a apărut în « Universul literar » din 25 aprilie 1926, cu subtitlul *Studiu în raccourci.*

81. *Octav Băncilă* — a apărut, cu subtitlul *În ajunul expoziției*, la rubrica *Însemnările unui pictor*, în « Socialismul » din 27 octombrie 1919. « Articolul este semnat: *Il Florentino.*

82. *D. Paciurea* — a apărut în revista « Sinteza » din aprilie 1927.

83. *Pictorul Aurel Popp* — a apărut în « Artele frumoase », nr. 3—4 din 1922.

84. *Iser* — apărut în două numere consecutive din « Cuvîntul liber », la 18 ianuarie şi 1 februarie 1920, pp. 22—23, respectiv 28, cu subtitlul: *Din « Însemnările unui pictor » care va apare în curînd. A propos de expoziţia din Palatul Independenţei.*

85. *Ştefan Dimitrescu* — a apărut în numărul din septembrie 1933 al revistei « Arta şi omul », pp. 28—30.

86. *N. Dărăscu* (fragment) din cronica *N. Dărăscu şi Theodorescu-Sion*, apărută în « Cuvîntul » din 7 martie 1928.

87. V. nota 86.

88. *Camil Ressu* (fragmente) — a apărut în « Flacăra » din 30 iunie 1922.

89. *Marius Bunescu* (fragmente) — a apărut în « Cuvîntul » din 14 martie 1928, sub titlul *Pictorul melancoliilor urbane, M. B. (Muzeul Simu, 10 mart. — 10 april).*

90. *Cézanne* (fragmente) — a apărut în « Avîntul » din 8 septembrie 1920, cu subtitlul *Note pe marginea volumului: Les peintres impressionistes de Th. Duret*, 1919 Floury ed.

91. Sub titlul *Impresioniştii*, Tonitza a mai publicat un articol pe marginea cărţii lui Duret, în nr. din 26 august 1920 al aceluiaşi ziar. Mai jos redăm cîteva extrase din textul acestor marginalii:

« Deşi bătrîne de mai bine de jumătate de secol, deşi stăpîne astăzi în cele mai umile ca şi în cele mai revoluţionare centre de artă, principiile şcolii impresioniste sînt totuşi ignorate de marele public, iar formele impresionismului... mai înspăimîntă, ca o aţîţare apocaliptică, pe toţi întîrziaţii cercetători de expoziţii, deprinşi să privească şi să interpreteze natura şi orice manifestaţie prin calapoadele vechilor formule, prin sticla clişeelor rîncede.

Născute cu cîţiva ani înaintea războiului franco-german, din impetuozitatea acelui limpede şi nervos vizionar, care a fost Manet, dogmele impresioniste, dacă « dogme » se pot numi, au trecut, să capete o concretizare uimitoare, în penelul unui Claude Monet, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro, Cézanne, Degas etc,

Ce însemnau aceste dogme, acum cincizeci de ani? O adevărată revoluţie care ridică împotrivă-i urletele « opiniei piblice » şi provoacă organizarea unei formidabile vînători oficiale, menită să extermine sămînţa « anarhiei » ce ameninţa cu prăbuşirea îmbătrînitele tradiţii ale artei franceze.

De fapt, impresionismul era o evoluţie logică şi sănătoasă, era o precizare a rosturilor adevărate ale paletei, era graiul neprefăcut al retinei, era sfidarea convenţionalului.

O dată cu apariţia primilor campioni ai impresionismului în arena artei pariziene, n-a rămas artist cu simţurile întregi, care să nu recunoască sinceritatea viziunii impresioniste, simplicitatea, adevărul şi soliditatea noii tehnici picturale.

Căci impresionismul marchează un extraordinar progres, nu prin cine ştie ce neaşteptată atitudine faţă de lumea înconjurătoare, ci prin ceea ce el a adus ca inovaţie tehnică, prin rafinamentul coloristic, prin înţelegerea subtilelor probleme ale luminii, prin ace a îndrăzneaţă adaptare a meşteşugului propriu-zis, la senzaţiile vizuale, aşa de multiple ale artistului.

Culoarea rămîne mijlocul de exprimare al pictorului aşa cum cuvîntul este mijlocul de exprimare al poetului, cum sunetul este acela al compozitorului şi piatra aceea a sculptorului.

În natură culoarea, născută în baia şi din baia luminii, stă într-o etern nedespărţită relaţie cu lumina. Nu există culoare acolo unde nu există lumină. Dar lumina pătrunde pretutindeni, deci pretutindeni culoarea rîde, acolo unde primeşte sărutul luminii.

Această împreunare pasionată între lumină şi culoare nu mai este astăzi socotită, în lumea artiştilor, drept o „impresie" amăgitoare. Era astfel calificată însă, sînt cinci decenii de atunci, de către „meşterii marii arte", rămăşiţe, schilave şi anchilozate, ale clasicismului şi romantismului francez, şcoli, care au avut totuşi, pe vremea lor, personalităţi uriaşe ca Ingres şi Delacroix.

O dată cu impresioniştii, pictura îşi află făgaşul ei natural. Ea nu mai înseamnă un simplu mijloc pentru desfăşurarea unei teme istorice sau literare...

Ceea ce s-a cîştigat în domeniul artei pictoreşti, de la 1870 şi pînă astăzi, sub raportul calităţii, este fantastic.

Impresionismul, rupînd cu tirania vechilor formule, care încătuşau pe artist în gama convenţională, rigidă şi asfixiantă a celor două mase, una luminoasă, alta întunecată, ambele cvasi-monocrome, încadrate în încercuirea ţeapănă a unui contur tăiat pe carton, a deschis larg porţile unei arte nemărginit cuprinzătoare de senzaţii şi a lămurit uriaşe perspective pentru cîntăreţii celei mai extraordinare dintre sărbătorile naturii: nunta culorii cu lumina. »

92. *Henri de Toulouse-Lautrec* (fragmente) — a apărut în « Universul literar » din 17 octombrie 1926.

93. *Henri Matisse* — a apărut în « Universul literar » din 12 decembrie 1926.

94. *Maurice Utrillo* — a apărut în « Universul literar » din 28 noiembrie 1926, pp. 13—14.

95. Titlul acestei părți este parafraza unui fragment din articolul lui Tonitza, *Arta în noua societate* (vezi nota nr. 108).

96. *Ateliere... Ateliere!!* — a apărut în « Țara de jos » din aprilie-mai 1927, pp. 76—78. Articolul are titlul marginal: *Artă și mediu* și subtitlul: *Scrisoare către un prieten arhitect.*

97. Lipsa de interes a claselor dominante față de problemele vitale ale artiștilor a fost, de altfel, demascată de numeroși scriitori progresiști. Iată ce scria, în 1923, poetul Emil Isac: « Artistul romîn... se zbate în multe și variate chinuri... astăzi el este nevoit să-și asigure pîinea de toate zilele pe căi lăturalnice... Toți artiștii sînt nedreptățiți, dar între aceștia rolul de frunte este al pictorilor și sculptorilor romîni... Dacă opinia publică va înțelege că artistul romîn are dreptul de a pretinde ocupațiunii sale cel puțin atîta clădire cîtă are azi rentierul, generalul ori moșierul — atelierele artiștilor noștri nu vor mai rămîne în domeniul stelelor și al norilor... » (Emil Isac: *Notițele mele — Ateliere pentru pictori*, « Adevărul », 9 oct. 1923).

Tonitza, mai realist, a dat o replică potrivită acestei speranțe, arătînd că: « ... oficialitatea noastră este expresiunea desăvîrșită a societății noastre. Nu putem spera de la prima, ceea ce refuzăm să nădăjduim de la secunda: *pasiunea pentru Artă.* Cu atît mai vîrtos: grija pentru artist. (N. N. Tonitza: *Din « Scrisorile unui pictor »*, « Rampa », 27 august 1923.)

98. *Un salon romînesc în... America* — a apărut în « Avîntul » din 28 octombrie 1920.

99. În 1924 Salonul s-a redeschis — e de necrezut, dar totuși perfect autentic — într-o casă *particulară*, pentru care s-a plătit o chirie enormă, în timp ce sălile Ateneului, în întregime goale în acel moment, nu erau puse la dispoziția expoziției.

Cu acest prilej președintele Sindicatului artelor frumoase a declarat unui ziarist că statul romîn finanțează un Minister al Artelor care nu a introdus încă în bugetul său nici un capitol destinat artelor plastice. (Ioan Massoff: *De vorbă cu pictorul Marius Bunescu*, « Rampa », 13 dec. 1924).

100. *Din « Scrisorile unui pictor »* — a apărut în « Rampa » din 6 august 1923.

101. *Condiții de muncă* — a apărut, sub titlul *Mișcarea plastică la Iași*, în « Însemnări ieșene » din 1 august 1938.

102. *Expoziții*, fragment din articolul amintit în nota precedentă.

103. *Arta în provincie*, fragment din articolul citat în nota nr. 101.

104. *Luchian într-un muzeu...* — a apărut în « Cuvîntul liber » din 15 iulie 1920, pp. 13—15, avînd subtitlul: *Însemnările unui pictor;* retipărit în « Cronici fantaziste... » pp. 47—52.

105. *Două întîmplări* — a apărut în « Socialismul » din 22 septembrie 1919, sub titlul *Cuvînt înainte*, inaugurînd rubrica *Însemnările unui pictor.* Articolul e semnat *Il Florentino.*

106. « *Specificul național* » — a apărut la rubrica *Cronica fantazistă* a ziarului « Adevărul » din 13 septembrie 1928.

107. « *Prietenul artiștilor* » a apărut în « Adevărul » din 4 mai 1939.

108. *Arta în noua societate* — a apărut la rubrica *Însemnările unui pictor* din coloanele ziarului « Socialismul » la 29 septembrie 1919, sub semnătura *Il Florentino.* Este al doilea articol din seria de *Însemnări* publicate în organul oficial al partidului socialist. În *Cuvîntul înainte*, cu care-și inaugurase rubrica (vezi nota 105), Tonitza scrisese: « În rubrica pe care o inaugurăm astăzi, prin acest cuvînt înainte, voi încerca să mă ocup îndeaproape de problemele în legătură cu arta, către care conducătorii de mîine ai Romîniei noi vor trebui să-și îndrepte priviri atente, ca spre o singură sursă curată și inepuizabilă, din adîncurile căreia sufletul mulțimii poate sorbi elixirul regenerației spirituale. »

CUPRINSUL

	Pag.
CUVÎNT ÎNAINTE de Tudor Arghezi	5
PREFAȚĂ	7
BIOGRAFICE	15
Note autobiografice	17
Cum am început să pictez	17
Debutul artistic	18
Crezul artistic actual	19
Păreri personale	19
« N. Tonitza despre arta lui »	19
Debutul	19
Călătorii	20
Cum realizez un tablou?	20
Asociații cînd pictez?	20
Cum aș vrea să pictez?	20
Ce nu am scris încă despre Luchian?	20
Cînd e gata un tablou?	21
Ce aș dori să pictez?	21
Expoziția N. Tonitza — autocritică	21
În atelierul lui Tonitza	22
Din « Scrisorile unui pictor »	24
Amintiri din tinerețe	25
În căutare de lucru	27
Scrisoare către Mihail Sadoveanu	27
În anii întunericului	29
Trei scrisori inedite	30
Foamea	32
Experții	33
Ploșnițele	37
GÎNDURI DESPRE ARTĂ	39
Importanța criticii în artă	41
Din « Jurnalul unui pictor »	42

Pag.

Arta bizantină 44
Aforisme 44
« Arta se cuvine să fie împărtășită norodului... » 45
« Morala publică » și nudul 46
Tehnica este un mijloc, nicidecum un scop 47
Expresivitate artistică 47
Artiști și precupeți 48
Artă și evoluție 49
Despre talent 51
Despre inspirație 52
Arta populară și cosmopolitismul politicienilor burghezi 53
Frauda n-are ce căuta în artă 53

DESPRE UNELTE, TEHNICĂ ȘI ARTA PICTURII 55

Desenul și materialele desenului 57
Pictura și materialele ei 58
Despre model 75
Preliminarii la studiul nudului 76
Considerații generale despre compoziție 78
Cum se organizează o compoziție 80
Indicații pentru studiile din timpul verii 81
Însemnări despre pictură 83

DESPRE ORGANIZAREA PROFESIONALĂ A ARTIȘTILOR PLASTICI 87

Sindicatul artiștilor plastici 89
Tinerimea artistică 90
O revistă a plasticii 91
Reviste de artă 93

EDUCAȚIA ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTUL ARTISTIC 95

Chestiuni de artă I 97
Chestiuni de artă II 98
Chestiuni de artă III 100
Chestiuni de artă IV 102
« Bele-artele » noastre 103
O școală nouă 104
Menirea școlii de artă 106

COPILUL — O PROBLEMĂ 109

Desenul, copiii și părinții 111
Copilul — o problemă 112
Plastica infantilă 113

Pag.

NOTE PE MARGINEA EXPOZIȚIILOR 115
Expoziția Iosif Iser 117
Expoziția Schweitzer-Cumpăna 118
Expoziția Adam Bălțatu 119
Expoziția Marius Bunescu 119
Expoziția Nicolae Vermont 120
Expoziția Costin Petrescu 120
Expoziția retrospectivă Theodor Aman 121
Expoziția Ștefan Dimitrescu 122
Expoziția Francisc Șirato 123
Expoziția Nina Arbore 125
În marginea expozițiilor Gheorghe Petrașcu și Steriadi 125
Expoziția Petre Iorgulescu-Yor 126
Expoziția Dumitru Ghiață 126
Instantanee 127
Nina Arbore 127
Hrant Avachian 127
Constantin Bacalu 127
Adam Bălțatu 127
Catul Bogdan 127
Marius Bunescu 127
George M. Cantacuzino 127
Henri H. Catargi 127
Alexandru Ciucurencu 127
Aurel Ciupe 128
Laura Cocea 128
Ștefan Constantinescu 128
Cecilia Cuțescu-Storck 128
Anastase Demian 128
Ștefan Dimitrescu 128
Micaela Eleutheriade 128
Olga Greceanu 128
Nadia Grossman-Bulyghin 128
Lucian Grigorescu 128
Ionescu-Sin 128
Petre Iorgulescu-Yor 128
Rodica Maniu 128
Paul Miracovici 129
Adina Paula Moscu 129
Alexandru Moscu 129
Tache Papatriandafil 129
Gheorghe Petrașcu 129
Theodor Pallady 129
Ștefan Popescu 129
Vasile Popescu 129
Aurel Popp 129

Pag.

Sabin Popp 130
Jean Al. Steriadi 130
Ipolit Strîmbu 130
Ion Teodorescu-Sion 130
Constantin Baraschi 130
Oscar Han 130
D. Mățăuoanu 130
Corneliu Medrea 130
Mihail Onofrei 130
Dimitrie Paciurea 130
Fritz Storck 130

MAEȘTRII ROMÎNI ȘI STRĂINI 131

O precizare 133
Nicolae Vermont 134
Ștefan Luchian 136
Însemnări după un jurnal intim 137
Theodor Pallady 140
Gheorghe Petrașcu 142
Octav Băncilă 143
Dimitrie Paciurea 144
Aurel Popp 145
Iosif Iser 146
Ștefan Dimitrescu 148
Nicolae Dărăscu 149
Ion Theodorescu-Sion 151
Camil Ressu 152
Marius Bunescu 154
Cézanne 157
Henri de Toulouse-Lautrec 158
Henri Matisse 159
Maurice Utrillo 160

« ÎNTRE IDEALUL ARTISTULUI ȘI IDEALUL CAPITALISTULUI SÎNT DEPĂRTĂRI FANTASTICE » 163

Ateliere... Ateliere!! 165
Un salon romînesc în... America 167
Din « Scrisorile unui pictor » 168
Condiții de muncă 169
Expoziții 170
Arta în provincie 170
Luchian într-un muzeu 171
Două întîmplări 174
« Specificul național » 175
« Prietenul artiștilor » 178

ARTA ÎN NOUA SOCIETATE 183
NOTE 187

Responsabil de carte: VASILE FLOREA
Tehnoredactor: DUMITRU PETRE

Dat la cules 22.06. 1963. Bun de tipar 23.I 1964. Tiraj 10.000+170. Hîrtie velină mată de 80 g. m². Ft. 16/700×1000. Coli ed. 15,87 Coli de tipar 12,75 Ediția I. Comanda 1630. Planșe 6 tipar înalt. A. nr. 3816. C. Z. pentru bibliotecile mari 7 C. Z. pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 7.74.

Tiparul executat sub comanda nr. 813 la Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică", Calea Șerban Vodă, 133, București — R.P.R.